
El cine tiende sus redes
Relación de la pantalla grande con otras artes
José Alberto Lezcano
ediciones ICAIC


El cine
tiende sus redes
Relación de la pantalla grande
con otras artes
José Alberto Lezcano
ediciones ICAIC

Edición: Miryorly García Prieto

Diseño de cubierta: Pilar Fernández Melo, Fermelo

Reinier Huertemendía Feijoo

Composición y diseño interior: José Israel Diago López

Conversión a ebook: Alejandro Villar Saavedra

Sobre la presente edición:

ISBN: 9789593043311

Ediciones ICAIC

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Calle 23, no. 1155, entre 10 y 12, El Vedado,

La Habana, Cuba

Teléf: (53) 7838 2865

E-mail: publicaciones@icaic.cu

Índice de contenido

El cine: suma artística

Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.

Ricciotto Canudo

Desde su nacimiento, el cine gravitó sobre encuentros consecutivos: registro de la vida y fotografías animadas, teatro y espectáculo de feria, oscuridad y luz, misterio y hallazgo, imaginación y ficción, escenas y contextos,

acciones y presencia humanas. Inquietud y más inquietud trajo consigo el cinematógrafo. Luego de un mero reparo utilitario y de su caducidad aparente, vendrían los asedios simultáneos amparados por códigos en apariencia fijos hasta cifrarlo en una forma artística siempre en experimentación.

En su primera etapa, el cine ya era vástago, cuando no sucedáneo de otras manifestaciones creativas: la fotografía, la pintura, el teatro, la danza, la música... Es verdad que en sus inicios hubo más de observación antropológica y social que fin estético. Mas, no deben asombrar las continuas ocasiones en que el séptimo arte ha corrido su cortina para dejar ver cuáles son algunas de sus intenciones, que es como decir cuál es su andamiaje.

Aún hoy no pocos espectadores creen que el cine solo está vinculado a una manifestación artística cuando se trata de un biopic dedicado a un creador determinado; o si se ciñe a un género, casi siempre el musical; e incluso, cuando posee un tratamiento documental sobre alguna manifestación o exponente en particular. Cuando Martin Scorsese dijo en una entrevista que lo importante sería "realizar películas como si fuese uno pintor. Pintar un filme, sentir físicamente el peso de la pintura sobre el lienzo",[1] sugería tomar de donde hiciera falta (movimiento o escuela de pintura) las conquistas técnico/formales para socorrer no solo la puesta en pantalla de sus películas, sino influir en el tratamiento y constancia de

temáticas, puntos de vista y argumentos. Dibujos animados como El príncipe de

Egipto (1998), por ejemplo; documentales como Goya, el secreto de la sombra (2011) y El jardín de los sueños (2016); algunas de las obras de Peter Greenaway (El libro de cabecera, 1996; La ronda de noche, 2007; Rembrandt's J'Accuse, 2008) y el notable híbrido visual que es todo el cine de Aleksander Sokúrov, deshacen las fronteras genéricas para ofrecernos además variantes elocuentes de asociación interartística. Pero, como asegura el catedrático Ángel Quintana:

[1] Jacques Aumont: El ojo interminable. Cine y pintura, Ediciones Paidós, Barcelona, 1997, p. 187.

Cuando los historiadores de arte hablan de imágenes, muy pocas veces colocan el cine en su discurso, mientras que cuando los historiadores del cine se refieren a las imágenes, pocas veces van más allá del ámbito cinematográfico para reflexionar sobre la herencia que la historia del arte ha impuesto en esas imágenes que estudian.[2]

[2] Ángel Quintana: "Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte", en Archivos de la Filmoteca, No. 35, junio de 2000, Valencia, p. 182.

Es cierto que una propuesta no es mejor o peor por cuanto logre ser la más unitaria en artes. Pero, compleja o sencilla, la obra puede ser significativa y por tanto trascendente en virtud de "que el carácter plural de las percepciones indescriptibles, al ser congregado, al final de la película, en un todo elusivo, literalmente invisible, otorga al cine esa magia peculiar, que tampoco es la de la fotografía, y que el arte de Robert Bresson, André Tarkovski e Ingmar Bergman ha llevado a su punto

cimero”.[3]

[3] Santiago Andrés Gómez Sánchez: El cine en busca de sentido. Colección Cine, Editorial Universidad de Antioquia, 2010, Medellín, 2010, p.

xxxi.

Las relaciones entre cine y otras artes pueden ser muy reveladoras. Sin embargo, no siempre estamos dispuestos a examinarlas. Muchos quieren quedarse solo con el acontecimiento fílmico, como si este no se amparara de hechos culturales y hasta los condicionara: baste rememorar, en las primicias del cinematógrafo, La llegada del tren (1895) en relación con el futurismo. Para lograr cierta independencia y sincretismo a la vez, desde sus sonidos e imágenes, temas e historias, el cine (re)conoce sus filiaciones con las demás proyecciones artísticas. Ello es cuanto José Alberto Lezcano ensaya en su reciente volumen El cine tiende sus redes. Relaciones de la pantalla grande con otras artes.

En Cuba, la multiproyección artística de la pantalla grande ha sido hasta ahora una asignatura pendiente, al decir de Lezcano, porque se tiende a relacionarla solo con el par cine-literatura, ya que parece ser lo más manifiesto. Pero concebir una película “como una novela”es una cosa, mientras adaptar una obra literaria es otra, y muy distinta; hasta tal punto distinta que el producto final resulta casi siempre contrario a lo que se esperaba.[4]

Algunos desean con frecuencia que el cine se apegue en su totalidad al referente literario, cuando en el fondo, ambos son reinos diferentes que pueden enriquecerse. Por lo general, comprobamos que el libro suele ser mejor que la película. No obstante, hay directores que, sin faltarle al material impreso, amplían los confines cinematográficos al asimilar de otras artes, lo cual no deja de ser su visión o interpretación de la

obra literaria: Friedrich Wilhelm Murnau, Fred Niblo, Luis Buñuel, George Cukor, Billy Wilder, John Huston, Orson Welles… entre los clásicos; Stanley Kubrick, Roman Polanski, Carlos Saura, Francis Ford Coppola, Ridley Scott, Julie Taymor… entre los más contemporáneos.

[4] Jean Mitry: Estética y psicología del cine. 2. Las formas, Siglo XXI Editores, S.A, Madrid, 1986, p. 424.

En cuanto al cine musical clásico y más reciente, no es que no tengan un relato, sino que este se vuelve secundario a menudo en estas películas por una razón clara: hay que privilegiar la puesta en escena y dentro de ella, lo que se canta y baila. Música y danza, escenario y visualidad, intérpretes. Lo otro puede ser un pretexto como tantas veces hemos visto desde –pongamos ejemplos recientes– la sobrevalorada La La Land (2017) hasta la pegajosa serie Glee (2009-2015). Ahora, Lezcano se refiere al logro del musical cuando registra:

El género que canta y baila apoya su efectividad en un mecanismo de relojería donde las partes habladas solo adquieren sentido y proporción según el grado de interrelación que mantienen con los números musicales. Está además la construcción de la historia, que exige agilidad, ingenio, dinamismo, un fuerte dominio del espacio y una peculiar concepción del tiempo, que obliga a recordar un juicio de Lorenz Holmes: “La música solicita el mismo tipo de contemplación de la intensidad del tiempo que las estrellas o las pirámides”.

Si bien hay un repaso historiográfico en el libro de Lezcano, su meta no ha sido inventariar todas las propuestas cinematográficas según cada manifestación artística. De lo

contrario, se extrañarían entonces las relaciones más directas o evidentes –si se quiere– entre el cine y la arquitectura o la fotografía, desde personajes en películas como El manantial (1949) y La panza del arquitecto (1987) o El fotógrafo del pánico (1960) y Blow-up (1966), respectivamente. No obstante, su libro es harto atendible por cuanto posee, no por las ausencias. Cada acápite es específico hasta llegar al último y no por ello menos importante "El juego de las matriuskas", donde Lezcano explaya lo que ha presenciado en una suerte de referentes recombinados por el mismo cine (El cine dentro del cine: ¿narcisismo o autocrítica?, La ambiciosa interactividad audiovisual y Crisis del guion), el símbolo y la alegoría (Pasión y fuerza del simbolismo) y el mito (Las estrategias del mito). Al considerar obras y expresiones, y excluir otras, el autor ha ejercido ya un criterio valorativo de antemano. He aquí su lista analizada y –por supuesto– polémica. Queda al espectador (re)descubrir en el cine del pasado tal vez una obra sobresaliente e incorporar las que vayan emergiendo en la contemporaneidad.

No es un capricho, sino un indicio de relaciones, de cómo el lenguaje de otras artes ha propiciado nuestros acercamientos al cine más allá de admitir que este se instaura cual relato según, claro, los códigos cinematográficos. De ahí que solemos escuchar frases como "una película es un retrato o una fotografía de determinado siglo", o estas del propio Lezcano: "una pintura del pintor, una arquitectura del sujeto", así como expresiones sustitutivas como "arquitectura audiovisual" para mencionar al montaje.

Con El cine tiende sus redes insiste Lezcano en su ensayismo poliédrico, totalizador, ameno e insaciable. La mar de exigente su escritura relacionante y atractiva. Quien, en cuestión cinéfila –según una de las características que enumera el español José Andrés Dulce a propósito de la cinefilia–, no sostiene con las películas que ama una relación posesiva, y las que detesta tampoco las echa directamente a los perros,[5] puede ser colocado a la altura de los cubanos Guillermo Cabrera Infante y Eduardo Manet; también del influyente crítico colombiano Luis Alberto Álvarez.

[5] José Andrés Dulce: "¿Cinefilia? No, gracias", en Nickelodeon. Revista trimestral de cine, verano de 1998, No. 11, Madrid, p. 89.

Él manifestó su modestia al confesarme en una entrevista: "Respeto demasiado la palabra 'ensayista' para pretender mi inclusión en esta categoría. Creo que soy un crítico, con momentos de lucidez y ataques de incompetencia, como la mayoría de los críticos que conozco".[6] Mas, en honor a la verdad, José Alberto Lezcano rebasa la categoría de crítico o analista, y merece ser tenido, con justicia, como uno de los más valiosos entre los escritores cubanos que indagan en el séptimo arte.

[6] Entrevista realizada por Daniel Céspedes Góngora a José Alberto Lezcano: "Por cada crítico vacunado, hay millones de espectadores", en Palabra Nueva, Año XXVII, enero de 2019, No. 285, La Habana, p. 48.

Daniel Céspedes Góngora

A Jorge Luis, por su aporte sin límites.

A Denia y Emilio (El Chino), a Meylíng y Oxana,

por su constante apoyo.

A Sandra Rivero, por su paciencia y entrega.

A Nora Peláez, por su respaldo incondicional.

A Luis Hugo Valín, que posee

el arte de las letras y el de la amistad.

A Rodolfo Duarte, el escritor de las grandes sorpresas.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Este libro tiene una larga historia y es fruto de inquietudes, lecturas, discusiones, vivencias e intuiciones que, en mi condición de cinéfilo incansable y, después, cultivador de la crítica en radio, televisión y en múltiples publicaciones, permanecían latentes, revisadas una y otra vez, contempladas como tarea inaplazable y, al propio tiempo, intimidante. El eje de las dilaciones: la necesidad de ordenar y actualizar materiales dispersos para establecer, de modo inequívoco, hasta qué punto es deudor el arte cinematográfico de la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas y otras manifestaciones de índole creativa, incluyendo la autorreferencia del cine dentro del cine. La respuesta se halla, de entrada, en el selecto grupo de películas que ostentan coherencia, armonía y dignidad, sin temor a las tensiones suscitadas por las bisagras que sostienen a sus componentes. Ejemplo, el hechizo de Enrique V, del irrepetible Laurence Olivier, responde a vínculos con el teatro de mayor altura. Las cámaras, con discreción, tratan de escamotear la transparente teatralidad de ciertos pasajes. La música sabe evocar y traducir, construir y fortificar. La poesía, de manera sutil y desenvuelta, se interna en pasadizos complicados de la historia. Orden y concierto, sin duda, de varias fuerzas diferentes que, como un río fiel a su trayecto, desemboca en el mar, sin ceder ante las metamorfosis.

En mis búsquedas, he puesto énfasis en la necesidad de que el oficio de realizador de cine sea una confiable apertura hacia las fuentes de inspiración y desarrollo que son las artes plásticas (a veces limitadas a las esferas del director de fotografía y el director de arte). Leonardo y Miguel Ángel, Picasso y Mondrián, Goya y Matisse, Rubens y Manet, Vermeer y Van Gogh, entre otros gigantes de la pintura, no son simples auxiliadores a la hora de asumir las demandas de lo visual, sino portadores de soluciones, intérpretes de los cuerpos y su fluir, signos de vinculación o retroceso, sometimiento o

rebeldía, y en muchos casos, comentaristas en apariencia silenciosos de una realidad-ficción que ellos supieron anticipar.

Nadie puede plantear que han sido escasas las obras investigativas editadas en Cuba que se relacionan con temas medulares del cine. A pesar de ello, el enfoque de la multiproyección artística de la pantalla grande prácticamente ha sido hasta ahora una asignatura pendiente. Si el presente texto, aunque no agote todas las posibilidades del tema, resulta de interés para los cinéfilos y para los estudiosos del arte y la cultura, el objetivo principal de mi libro estará cumplido con creces.

José Alberto Lezcano

LA LITERATURA Y EL CINE

Pienso que no es fácil teorizar sobre las relaciones entre cine y literatura, que casi todo lo que se ha

especulado sobre el tema es banal o baladí y que solo es posible abordarlo caso por caso y obra por obra…

Rafael Conte

Etiquetas para una incógnita

La relación entre el cine y la literatura es un tema que ha suscitado el interés de múltiples estudiosos y comentaristas. Junto a la legión de críticos para los cuales el cine es incapaz de proyectar con la profundidad necesaria el contenido de grandes obras de ficción, se alzan quienes consideran que las películas se asemejan más a las novelas y a los poemas que a las creaciones teatrales y que, por ello, un cineasta de talento está en condiciones de llevar decorosamente a la pantalla los monumentos literarios.

¿Realmente aportan argumentos de interés los diver-sos intentos de clasificar los filmes basados en textos narra-tivos? Terreno abonado para la polémica, esas propuestas apenas logran apuntar hacia la superficie del problema. En Francia, por ejemplo, hace varias décadas se establecieron tres categorías: a) ilustración (cintas que reproducen el texto ajeno en sus condicionamientos más evidentes, sinópticos o parafraseables), b) degradación (los casos en que la adaptación deforma o falsea la identidad y esencia del texto, con resultados artísticos muy cuestionables), y c) transfiguración (cuando las virtudes y aportes del texto original son servidos con autoridad y convicción en el lenguaje cinematográfico). Son obvias las grietas que invaden esta clasificación.

Por un lado, es posible, hasta cierto punto, aplicar el esquema a una larga serie de realizaciones fílmicas pasadas y actuales. Películas como La princesa de Clèves (Jean Delannoy), Ana Karenina (Aleksandr Zarjí), El rojo y el negro (C. Autant-Lara), La edad de la inocencia (Martin Scorsese), Cadena perpetua (Frank Darabont) y Albert Nobbs (Rodrigo García), admiten el rótulo de ilustrativas; la degradación está muy presente en La letra escarlata (Roland Joffe), Cumbres Borrascosas (Peter Kosminsky), Orgullo y prejuicio (Joe Wright), El velo pintado (John Curran) y Pedro Páramo (Carlos Velo), cinco títulos entre el millar de realizaciones que no han rendido servicios ni a la literatura ni al cine; mientras que el campo de la

transfiguración se ha hecho sentir en obras tan meritorias como La noche del cazador (Charles Laughton), Soberbia (Orson Welles), Muerte en Venecia (Luchino Visconti), Vértigo (Alfred Hitchcock), Rashômon (Akira Kurosawa), Lolita (Stanley Kubrick), Jennie (William Dieterle), El fuego fatuo (Louis Malle), American Beauty (Sam Mendes), El sirviente (Joseph Losey), Grandes esperanzas (David Lean) o en filmes latinoamericanos de la talla de Nazarín (Luis Buñuel), Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea), Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos), Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade) y Fresa y chocolate (Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío).

Por otro lado, como todo encasillamiento, las tres categorías enunciadas chocan con frecuencia con ciertas complejidades. Hay películas que son ilustrativas en determinado nivel dramatúrgico y transfiguran el tema en zonas sensibles de su desarrollo (Tom Jones, Tony Richardson; Lo que el viento se llevó, Victor Fleming); otras que evidencian osadía e inteligencia ante el texto original en la primera parte del metraje y se debilitan en la segunda hasta llegar a una exposición fría y calculada (Pasaje a la India, David Lean; Tallo de hierro, Héctor Babenco); otras, en fin, que parecen destinadas a una degradación del texto y gradualmente consiguen perfilarlo con lucidez (Últimos días de la víctima, Adolfo Aristarain; Tormenta de hielo, de Ang Lee).

Hace más de veinte años, el autor de este libro, pidiendo prestados a la biología algunos términos, proponía el vocablo comensalismo cuando la asociación entre el cine y las letras solo beneficia a uno de los dos medios de expresión (anótense en la lista la mayoría de los llamados best-sellers, donde los mecanismos de publicidad enganchan ambiciosos proyectos de las firmas productoras de Hollywood); parasitismo, cuando un filme ha pretendido vivir a expensas de la fuente literaria (¿no fueron estos los casos del Quijote de Rafael Gil, los Hamlet de Franco Zeffirelli y Kenneth Branagh y determinadas novelas de Hemingway, en versiones de Henry King, Charles Vidor y Sam Wood?), y simbiosis, cuando las letras y la imagen fílmica se enlazan armónicamente en una suerte de beneficio mutuo (de

lo que hallamos ejemplos en La dama del perrito, de Josef Heifitz, sobre un relato de Antón Chéjov; El manuscrito encontrado en Zaragoza, de la obra del polaco Jan Potocky, a cargo de Wojciech Has, y Trenes rigurosamente vigilados, a partir de la narración del checo Bohumil Hrabal, bajo la dirección de Ji í Menzel).

Revisitada hoy esta propuesta, tan teñida de subjetividad como muchas otras, el abordaje de la relación entre cine y literatura tiene un fuerte asidero en las palabras de Pio Baldelli:

Que el relato haya sufrido modificaciones con respecto al original, nos importa poco: lo que nos interesa es que las partes no estén desteñidas, y contengan una fuerza vital propia; lo importante es que se mantengan de pie como filmes, no que sean como la novela o el cuento de origen.[7]

[7] Pío Baldelli: El cine y la obra literaria. Ed. ICAIC, La Habana, 1996, p. 61.

El guionista ante los retos

Escribir puede ser un medio de ordenar el mundo y una forma indirecta de contribuir a su mayor desequilibrio. El guionista de cine –esa criatura volátil, generalmente poco estimada porque su trabajo no es comparable con "la gran literatura" o porque su función suele ser muy vulnerable ante los dictados de un productor, un director o ese monstruo de mil caras que es la censura– ha adquirido en tiempos recientes una relevancia inusual: en Europa y en los Estados Unidos se publican guiones con frecuencia y muchos de sus autores han ganado el derecho a extensas entrevistas por la radio y la televisión, e incluso existe una oleada de volúmenes centrados en sus filmografías, sus reflexiones sobre la profesión y sus opiniones acerca del matrimonio, a veces turbulento, de la cámara y la letra impresa. Algunos de esos textos (pensemos en Teoría y técnica del guion cinematográfico,

de John Howard Lawson, con su dogmatismo y forzadas conclusiones) dejan en un lector acucioso más motivos para la insatisfacción que para el convencimiento; otros, entre los que sobresale Cómo mejorar un guion, de Syd Field, una autoridad reconocida, muestran lucidez y coherencia en su tratamiento del tema.[8]

[8] Syd Field: Cómo mejorar un guion. Ed. Plot, Madrid, 2002. La obra se apoya en películas como Seven y su sorprendente final, y Cadena perpe-

tua, con la impactante escena de la entrada en prisión del protagonista. Además, ofrece sugerencias para reforzar los guiones sin sustancia, dar con el punto de vista adecuado y trazar personajes creíbles.

Se ha dicho en más de una ocasión que el guion original ejerce menos presión sobre el autor (o autores) que el guion adaptado de un clásico de las letras, situación que se explica casi siempre por el hecho de que el primero brinda mayor libertad de expresión, al no poder confrontarse con un texto precedente, mientras que el segundo asume riesgos sensibles: a) la posibilidad de que el adaptador no logre establecer la química o conexión necesaria con el texto primigenio, b) las limitaciones que se desprenden del reduccionismo, cuando el tiempo habitual de metraje de un filme choca con la extensión de una novela de centenares de páginas, c) la falta de equilibrio dramatúrgico, cuando las subtramas adolecen de un diseño desdibujado o, por el contrario, se magnifican hasta imponerse a la trama central, y d) la camisa de fuerza del imaginario colectivo, que siempre se mantiene latente y tiene sus exigencias sobre el carácter de la historia, comportamiento de los personajes y puntos vitales del subtexto. No es necesario subrayar que estos incisos han sido ignorados o manipulados en adaptaciones de ayer y de hoy. El Frankestein de Kenneth Branagh se alejó en gran medida de la visión tipificada del monstruo que acuñaron las cintas actuadas por Boris Karloff, y fue bien recibido por muchos críticos; el Hamlet edípico de Laurence Olivier provocó polémicas, pero estas no impidieron que la película se colocara entre las más laureadas versiones de Shakespeare; el Macbeth de Roman Polanski se distanció en varias ocasiones de la pupila tradicional y consiguió nuevas vibraciones de la tragedia; la línea divisoria entre trama central y subtramas ha sido rota desde hace tiempo con el auge de la llamada película mosaico (Amores perros y Babel, González Iñárritu; Magnolia, Paul Thomas Anderson).

El reduccionismo como tal ha demostrado no ser por obligación una limitante en el enfoque de un clásico. Más importante que el tiempo de metraje de un filme es la capacidad selectiva de los realizadores para ofrecer la esencialidad de un texto. La mejor versión que ha conocido el cine de la obra maestra de Emily Brontë, Cumbres borrascosas, con guion de Ben Hecht y Charles MacArthur, dirigida por William Wyler en 1939, solo recoge el argumento hasta el capítulo 17 (de los 33 que componen la novela) y su duración

apenas rebasa los cien minutos. Un caso similar lo constituye el Oliver Twist de David Lean, encuentro afortunadísimo de la literatura y el cine, que en 105 minutos de proyección entrega los personajes, el entorno social, la ternura y la emotividad, la áspera poesía y el paisaje interior de la novela de Dickens hasta tutearse con el original. En 1948, dos horas de proyección bastaron a John Huston para concretar en imágenes visuales el mundo de ambición y violencia que encierra la novela El tesoro de Sierra Madre, de Bruno Traven. En Cenizas y diamantes (hora y media de duración), el polaco Andrzej Wajda pudo explorar con osadía y hondura el ámbito de la posguerra en su país, con sus dramas y contradicciones, según la novela de Jerzy Andrzejewski.

Cierto: se trata de cuatro cineastas de primera línea. Pero sus obras confirman que los respectivos guiones contenían las claves imprescindibles para una interpretación concisa, sin concesiones, sin alargamientos estériles. Es en este terreno donde guionistas y realizadores se someten a algunas de las pruebas más difíciles. Descubrir la esencia de un relato y convertirla en un instrumento al servicio de la pieza fílmica puede y debe ser el superobjetivo de todo cineasta auténtico.

En un apartado muy peculiar se ubican las cintas que, basadas en novelas de muy escaso mérito literario, adquieren resonancia artística en la pantalla, gracias al enriquecimiento diegético que aportan los adaptadores y/o al caudal de transmutaciones, sugerencias e introspecciones que aporta el director. Los tres ejemplos que analizo a continuación equivalen a batallas ganadas por el talento, la imaginación y el más puro sentido crítico frente a los espectros del lugar común, el efectismo y la banalidad.

En 1958, en medio de una de sus frecuentes crisis financieras, Orson Welles aceptó un contrato para adaptar, interpretar y dirigir en Hollywood una novelita titulada Badge of Evil, firmada por un oscuro escritor llamado Whit Masterson, la cual trataba de un viejo policía corrupto, capaz de fabricar pruebas, inventar pistas y acudir a otros métodos siniestros, para enviar a prisión a cualquier sospechoso que estuviera en la mirilla de

sus prejuicios, su xenofobia y su racismo. En estos casos, la inocencia del acusado era una cuestión que, por supuesto, no quitaba el sueño al feroz representante de un poder ciego, sordo y desquiciado. Ya sabemos que el tema dominante de la filmografía de Welles es el poder, en sus diversas formas: el de la prensa sensacionalista en El ciudadano Kane, el de la ambición sin frenos en Macbeth, el de los cambios de época y su efecto sobre una familia a través de varias generaciones, en Soberbia; el de la burocracia congelada y prepotente, en El proceso. Su lectura del modesto relato de Masterson le permitió vislumbrar, por encima y más allá de las limitaciones literarias del libro, otra sugestiva variante del tema: el poder policial, cuando sus móviles neofascistas se disfrazan de legalidad. Welles reinventó la narración, la dotó de trascendencia y, con el título de Touch of Evil (en Cuba: Sombras del mal), entregó un filme "capaz de recoger las cenizas del cine negro y renovarlo", como apuntó un crítico español.[9]

[9] En "Diálogo para recordar" (nota introductoria, sin autor acreditado). En Cinemanía, Madrid, junio de 2003, p. 150.

Cuando, en 1980, se estrenó la cinta El resplandor (The Shining), muchos pensaron que el cine de terror, en su larga historia de monstruos y pesadillas, ya había dicho todo cuanto tenía que decir, y lamentaron que un realizador de tanto prestigio como Stanley Kubrick se hubiera involucrado en un relato de Stephen King (un escritor de estirpe comercial, que construyó una fortuna con una serie de novelas y cuentos marcados por la explotación del tremendismo, los efectos sobrenaturales y un despliegue abrumador de resucitados que claman venganza, antropófagos y pactos diabólicos, en un amasijo de sustracciones al legado de Poe, Hoffman y Sheridan Le Fanu, aunque no contara ni con una pizca del talento narrativo de esos tres maestros). Cuando le preguntaron a Kubrick qué le atrajo, en particular, de la novela de Stephen King, respondió:

Cuando comencé la lectura creí que después de diez páginas no seguiría leyendo, con la consecuente pérdida de mi tiempo. Sin embargo, encontré apasionante la lectura del libro… Diría que la gran habilidad de King se halla en la construcción del texto, no parece que se preocupa mucho en la escritura.[10]

[10] Vicente Molina: “Entrevista con Stanley Kubrick”. En Cahiers du Cinéma, No. 319, París, enero de 1981, reproducida en Boletín del Centro de Información Cinematográfica, Ministerio de Cultura, No. 5, La Habana, 1981, p. 42.

El cineasta hizo numerosos cambios al libro en el guion que escribió con la colaboración de Diane Johnson. Los hechos relacionados con la vida del protagonista (Jack Torrance), ocurridos antes de su llegada al hotel que será escenario de la oscura tragedia, fueron eliminados en la película, a pesar del gran espacio que ocupan en el relato de King. Las alusiones del novelista a Poe y La máscara de la muerte roja fueron omitidas en la película. Por otro lado, el filme amplió los nexos entre los personajes principales, profundizó en el sentimiento de soledad de Jack y dio mayor énfasis a su frustración como escritor. Logró, asimismo, contra una vieja tradición, que el ámbito diurno fuese capaz, en igual medida que la nocturnidad, de comunicar una amplia gama de tensiones y terrores. Por encima de todo, El resplandor fue el triunfo de una atmósfera, que adquiere protagonismo paso a paso y secuencia por secuencia hasta devenir la apoteosis de todo el género. El filme que tantos rechazaron en su momento viste hoy, con toda justicia, el ropaje de clásico.

Un tercer ejemplo de realización que supera las dimensiones y la hondura del texto original fue En terreno vedado (Brokeback Mountain), dirigida en 2005 por Ang Lee, con guion de Larry McMurtry y Diana Ossana. El relato de Annie Proulx que le sirvió de base, es una pieza bien construida, aunque algo

errátil en su retrato de dos hombres de la Norteamérica profunda que un día descubren su mutua atracción y, contra viento y marea, mantienen su relación al cabo de los años. La sensibilidad del director, el sondeo sicológico de los guionistas y la organicidad de los intérpretes –Heath Ledger y Jake Gyllenhaal– dieron como resultado uno de los filmes que, con mayor sinceridad y altura, han enfocado el frecuente, pero casi siempre descoyuntado tema de la homosexualidad.

Quienes conocen la novela en que se basó la obra maestra de Spielberg La lista de Schindler saben que, en puntos muy sensibles, el libro pierde algún terreno frente al trabajo fílmico. Allí donde el autor del texto [la novela El arca de Schindler (Schindler's Ark), escrita por Thomas Keneally] se limita a inventariar las crueldades sin límite del fascismo, el cineasta aporta siempre una reflexión en imágenes sobre la barbarie, una indagación en los fenómenos que conducen al sadismo, y por el camino del simbolismo, entrega resonancias metafóricas que la palabra, por sí sola, tal vez no logre expresar. Del mismo modo, la gramática del poder de la mafia italo-americana que desarrolló Mario Puzo en novelas y guiones, con toda su carga de conocimientos y revelaciones, requirió la pupila insaciable de Coppola, que mostró tanto lo externo y evidente cuanto lo más sutil, evasivo e interiorista, en las dos primeras entregas de El padrino (la tercera, como es del dominio público, inquieta y deslumbra por momentos, pero no posee la precisión, el aura casi metafísica, la estructura sinfónica, la locuacidad de los silencios y esa línea muy delgada que separa la técnica del engaño que otorgan cuerpo y resonancia a las obras iniciales).

Al igual que estas películas, muchas otras han evidenciado la claridad de juicio de Baldelli: son obras que contienen una fuerza vital propia y se mantienen de pie. De nada vale exigirles que sean exactamente como la novela o el cuento de origen.



La lista de Schindler (1993, Steven Spielberg)

La novela de Thomas Keneally acerca del hombre que lo arriesgó todo para rescatar vidas del infierno fascista, en un filme que posee sentimiento, integridad y hondura.





El Padrino I y II
(1972-1974, Francis Ford Coppola)

La imaginación del escritor Mario Puzo y el talento del director trazan una cosmogonía de la violencia urbana, un mapa de las herencias sanguinarias y una declaración de principios sobre el arte de las imágenes.



En América Latina

En un pasado ya remoto, las cinematografías de México y Argentina, las más representativas de su época en las zonas hispanoparlantes del Continente, concedían un espacio muy visible a las adaptaciones de obras literarias provenientes de Europa y Estados Unidos. Esta tendencia (que, en el fondo, obedecía al propósito de explotar el idioma español en beneficio de las masas de espectadores que solo tenían acceso a versiones extranjeras, habladas en

inglés o francés, con la carga onerosa de los subtítulos) chocó en todo momento con dos obstáculos de importancia: a) la imposibilidad de crear una reconstrucción veraz y convincente de época en ambientes foráneos, no solo por la escasez de recursos escenográficos sino también por la deficiente preparación de la mayoría de los técnicos que asumían la dirección artística, los decorados, el vestuario, y b) el simplismo y la vulnerabilidad que caracterizaban a un gran número de los guionistas, poco aptos para condensar y comunicar la esencia de las obras versionadas. Cuando, en 1990, la televisión española presentó, en un ciclo dedicado al director Emilio Fernández, su viejo filme Pepita Jiménez (1945), con guion del propio realizador y Mauricio Magdaleno, el crítico Jaume Genover escribió:

Adaptación de la famosa novela de Juan Valera, con la que “El Indio” Fernández abandonó por una vez los clásicos ambientes mexicanos. En este punto reside uno de los principales defectos del filme, por cuanto la Andalucía reconstruida en estudios y exteriores mexicanos, resulta muy poco creíble, casi como una caricatura de opereta...[11]

[11] En Fotogramas, Suplemento TV-Cine, No.1, mayo de 1990, p.

9.

Pese a la justicia de ese reproche, se impone admitir que la ambientación fallida no fue un caso aislado en la ola de adaptaciones de novelas foráneas realizadas por el cine mexicano en los años cuarenta. Desempolvar algunos de esos filmes evidencia que, junto a las grietas de los guiones, las desviaciones de atmósfera –del milieu, para emplear un término más preciso– estaban presentes más allá de una duda razonable:

El conde de Montecristo (1941, Chano Urueta). Sobre la célebre novela de Alejandro Dumas. Estrenada siete años después de la mejor construida versión estadounidense de Rowland V. Lee, la mexicana fue una especie de redundancia sin atenuantes. Las escenas que supuestamente transcurren en el Castillo de If escapan a toda definición.

Doña Bárbara (1943, Fernando de Fuentes). Inspirada en la novela de Rómulo Gallegos. Distorsiones en la ambientación y esquematismo en ciertas situaciones clave fueron sus problemas más serios. Pasó a la historia como el filme que erigió el mito María Félix. Otras cintas con diversos males de forma y contenido apelaron al legado del autor venezolano en 1945: Canaima y Cantaclaro, ambas con resultados muy mediocres, realizadas, respectivamente, por Juan Bustillo Oro y Julio Bracho y, un año antes, La trepadora, de Gilberto Martínez Solares, acertada por momentos y, en general, frustrada.

Los miserables (1943, Fernando A. Rivero). Una favorita de los guionistas de medio mundo, la novela de Víctor Hugo ha provocado decepciones en varias de sus visitas a la pantalla grande. Esta vez sucumbió ante la verborrea, el innecesario énfasis sentimental y un elenco de escasa convicción.

Miguel Strogoff, el correo del Zar (1943, Miguel M. Delgado). El encanto de este relato de Julio Verne se disolvió ante la falta de imaginación del director, el envaramiento del guion y la absurda elección de Julián Soler para el papel principal.

El camino de los gatos (1944, Chano Urueta). Basada en una novela de

Hermann Sudermann, copió con habilidad la toma de los fusiles cruzados en Octubre, de Eisenstein; mostró parte de la riqueza sicológica del original y la ambientación fue, hasta cierto punto, aceptable.

Amok (1944, Antonio Momplet). La noveleta de Stefan Zweig no auguraba un trabajo fílmico de envergadura y los hechos lo confirmaron. Exotismo y decadencia como ejes de una cinta destinada al olvido total.

La barraca (1945, Roberto Gavaldón). Versión de la novela más estimada del español Vicente Blasco Ibáñez. Aclamada en su estreno, ha resistido muy mal el paso del tiempo. Su mensaje de protesta social debió más a la retórica que a una orgánica visión del tema y los personajes.

La perla (1945, Emilio Fernández). Adaptación de una novela del norteamericano John Steinbeck, cuyo argumento traza la historia de un humilde pescador que enfrenta crueles experiencias tras su hallazgo de una perla valiosa. Algo previsible en su desarrollo, la cinta que algunos señalan como lo mejor de la carrera de El Indio Fernández, oscila entre el naturalismo de la trama y el esteticismo académico de varias secuencias.

Los títulos enfocados ofrecen una idea de los descalabros y errores de perspectiva que abundaron en el camino de los cineastas aztecas en sus relaciones con las letras foráneas, aunque no es menos cierto que la narrativa nacional (desde Mariano Azuela con Los de abajo, filme de Chano Urueta, hasta Martín Luis Guzmán con La sombra del caudillo, realizada por Julio Bracho) ha marcado un trayecto de mayor calado y consistencia, con algunas inevitables excepciones.

En las últimas décadas parece haberse firmado una especie de armisticio entre ambas corrientes. En El callejón de los milagros (1995), Jorge Fons trasladó a México, con hondura y lucidez, la acción de una novela del egipcio Naguib Mahfuz. El crítico español Ángel Fernández Santos dijo de la película: “Se mueve ágilmente entre el tragedión arrabalero y la comedieta de costumbres”,[12] combinación que recibió merecidamente el Primer Premio Coral en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, así como seis “Diosas de Plata” de la crítica

mexicana. Por otro lado, Arturo Ripstein –que ya había incursionado con pericia en textos de Juan Rulfo y Gabriel García Márquez– se anotó un drama de fuerte impacto, también laureado en el certamen habanero, con Profundo carmesí (nueva versión de un caso real, el de la pareja formada por el proxeneta Ray Fernández y la enfermera Martha Beck, dedicados a atrapar y asesinar mujeres adineradas que llevaban una existencia solitaria). El precedente fílmico de esta obra fue Honeymoon Killers, una película de bajo presupuesto rodada en 1970, que inició Martin Scorsese y concluyó Leonard Kastle; pero el guion de la cinta mexicana, escrito por Paz Alicia Garciadiego, esposa y habitual colaboradora de Ripstein, ensanchó y profundizó el estudio de los personajes centrales hasta recorrer cada resquicio de una relación signada por la pasión loca, la crueldad, la ambición y la falta de escrúpulos. Con menos logros, aunque con toda solvencia dramatúrgica, apareció en 2002 El crimen del padre Amaro, coproducción entre México, España y Francia, sobre la controvertida novela del portugués Eca de Queiroz, con guion de Vicente Leñero y dirección de Carlos Carreras. Acompañada de anatemas y rechazo de muchos católicos en diversos países por su enfoque de la relación entre un cura y una joven virginal, la película se abrió paso en varios festivales internacionales y fue nominada al Oscar para la mejor cinta de habla no inglesa. Liberado actualmente de muchas de las limitaciones que imperaron en el pasado, el cine mexicano se tiende hacia un futuro de grandes posibilidades, trátese de textos importados o nacionales.

[12] “México da vida a una Berlinale muerta”. En El País, Madrid, 15 de febrero de 1995, p. 42.

En lo que atañe a la Argentina, los senderos que cubrió en la primera mitad del siglo no difieren demasiado de los que transitó el cine azteca por la misma época. Con una vocación urbana mucho más fuerte y menos apego al folklorismo, la pantalla bonaerense compartió con la mexicana su inclinación

por el melodrama hogareño, los triángulos pasionales y eventuales descensos al bajo mundo. Sus contactos con la literatura universal, del mismo modo, se movieron al compás de instrumentos muy similares.

Entre las novelas que recibieron la atención de los cineastas argentinos en tiempos tan lejanos figuran: Piel de zapa (Balzac), Ana Karenina (Tolstói), Veinticuatro horas en la vida de una mujer (Stefan Zweig), El primo Basilio (Eca de Queiroz), Safo (Alphonse Daudet), Madame Bovary (Flaubert) y –no podía faltar la novelita rosa– Los ojos más lindos del mundo (Jean Sarment). Si la labor de los adaptadores con talento consiste en descifrar, dialogar, recrear, transformar, comunicar unas relaciones con otras y convertir la palabra en alimento, no en sustituto de la imagen cinematográfica, no hay duda de que los títulos citados devinieron frutos ácidos.

A inicios de la segunda mitad del siglo, la irrupción de Leopoldo Torre Nilsson en el panorama fílmico argentino representó una iluminación, un acto de legitimidad e inteligencia capaz de integrar las cámaras a la letra impresa. Su logro más recordable en ese sentido: La casa del ángel, basado en una novela de Beatriz Guido, que más allá de los ecos de Bergman, propició una toma de conciencia artística y anticipó en buena medida el resurgimiento de la pantalla nacional.

Una observación imprescindible: ese renacer no se apoyó en versiones de novelas, cuentos o piezas teatrales, sino en argumentos y guiones originales. El impacto de numerosos filmes argentinos a partir de 1980 –La historia oficial; Asesinato en el senado de la nación; Tangos, el exilio de Gardel; Plata dulce; Tiempo de revancha; Sur– no ha de calcularse solamente por los trofeos que varios de ellos obtuvieron en el plano internacional, sino también por el hecho de que su creatividad artística, en la mayoría de los casos, tuvo plena correspondencia con los temas de alcance social, político y sicológico. Dimensión, en definitiva, humana.

Aunque carentes del grado de expansión continental que han tenido México y Argentina, otras cinematografías –en

particular, Perú y Chile– han ganado un espacio estimable en la crítica y el público. El director peruano Francisco Lombardi ha sobresalido con sus adaptaciones de textos literarios. De su compatriota Mario Vargas Llosa, trasladó a la pantalla La ciudad y los perros y Pantaleón y las visitadoras. La primera, con guion de José Watanabe, enfocó sin afeites o concesiones las sucias interioridades de un colegio militar. La segunda, según el guion de Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa, explotó al máximo las posibilidades de la sátira en su visión de un burdel creado en plena selva para aplacar las urgencias sexuales de los militares. Aunque fue débil su incursión en el tema de la homosexualidad en No se lo digas a nadie (novela de Jaime Bayly), hubo ángulos de interés en su personal versión de la novela Crimen y castigo, de Dostoievski, con el título Sin compasión y guion de Augusto Cabada. En Chile, son "antiliterarias", en el mejor sentido de la palabra, realizaciones como Coronación, de Silvio Caiozzi; Amnesia, de Gonzalo Justiniano, y Taxi para tres, de Orlando Lübbert; mientras que, en Brasil, la estallante visualidad de Carandiru (Héctor Babenco) o la neorrealista peregrinación de una anciana y un niño en Estación Central (Walter Salles) confirman una lección de buen cine que muy poco debe a los predicados teóricos y las consignas de élite.

Balance cubano

En la antesala del nuevo siglo, cierto crítico europeo señalaba: “Ya nadie sabe lo que es una novela”. Para argumentar su idea, citaba la convocatoria de un famoso concurso literario que instaba a presentar obras ajustadas “al concepto comúnmente aceptado de novela”, frase que no puede catalogarse sino como una indefinición (¿deliberada?) por el camino de la tautología. Exista o no un concepto comúnmente aceptado de lo que es una novela, es evidente que el cine –en la aplastante mayoría de los casos– ha preferido acercarse a los textos que están amparados por un lenguaje y una estructura en esencia tradicionales y solo por excepción ha osado acercarse a la llamada “narrativa innovadora”, experimental o de vanguardia.

Buenas dosis de alergia a todo lo que se aleje de fórmulas probadas, barreras mentales que tienden a subestimar las capacidades de ese ente escurridizo y complejo que es El Público y, por supuesto, el imperio de los prejuicios contra todo lo que exija una labor intelectual de más calado y trascendencia, han contribuido al avance sin frenos de un modelo capital: el de la narrativa decimonónica y sus continuadores en el siglo veinte. Según la escala de atracciones, el cine ha perseguido siempre la fábula bien contada, los personajes-héroes que logren una identificación inmediata con el público (¿quiénes discuten ese carácter a Jean Valjean, Edmundo Dantés, Margarita Gautier, David Copperfield, Tom Sawyer y el viejo Goriot?) o aquellos que por la vía de lo espantoso, lo grotesco y lo sobrenatural, aporten al espectador una carga de tensiones fuertes (Drácula, Frankenstein, Cuasimodo, King Kong, El fantasma de la Ópera, Fantomas) y el relato que no olvida la tríada exposición-nudo-desenlace, por encima de fracturas de tiempo, sutilezas sicológicas y complejidades de sabor metafísico.

¿Por qué entrar en esas consideraciones cuando pretendemos abordar las relaciones del cine cubano con la literatura?,

preguntarán algunos. Porque permiten esclarecer, en gran medida, las reglas del juego que también se han hecho sentir en buena parte del cine de América Latina y, por extensión, en la pantalla cubana.

En la etapa pre-revolucionaria, las adaptaciones o versiones en Cuba de la narrativa nacional o extranjera son casi inexistentes. Las muestras (muy pocas), que hoy podemos revisar, provienen de guiones que adolecen de problemas muy específicos, como falta de equilibrio dramatúrgico, escasa coherencia narrativa, sobrepeso de diálogos más cercanos a la radio y el teatro de la peor estirpe que al cine bien entendido, construcción de personajes tan esquematizados que pierden toda posibilidad de convicción, y desenlaces precipitados, como si un timbre de alarma presidiera las secuencias finales. No hay duda de que estos resultados implican, junto a las fallas del guion, muy sensibles torpezas de los directores, pero ello no borra el hecho de que, en conjunto, la producción fílmica del país, que en 1958 contaba sesenta años de edad (con inevitables paréntesis de inactividad) evidenció un trayecto de vulnerabilidad, redundancia y malformación. Apenas escapan de esta circunstancia la obra silente La virgen de la Caridad (1930, Ramón Peón, muy protegida a través de los tiempos por los elogios que le dedicó Georges Sadoul) y Casta de roble (1953, Manolo Alonso), filme que acogió tramas y subtramas muy sobadas en los estudios Churubusco –la guajirita engañada, dos hermanos atraídos por la misma mujer, etc.–, pero poseedor de una acertada ambientación y un conjunto actoral en el que descollaron los intérpretes de reparto (Antonia Valdés, Angel Espasande, Agustín Campos) sobre los protagonistas.

La nueva etapa iniciada tras el triunfo de la Revolución cubana, con la fundación del ICAIC, no cogió desprevenidos a los impulsores del cine nacional, que en gran parte disponían de una adecuada sustentación teórica y, sobre todo, de una idea muy clara sobre la dirección que debía imprimirse a la naciente empresa.

Entre los realizadores cubanos surgidos entonces y que no

tardarían en ganar prestigio, Humberto Solás fue uno de los más comprometidos con proyectos de raíz

literaria. Como intérprete o portavoz de esos textos, que asumió siempre con honestidad y rigor estético, se vio envuelto en una polémica que aún perdura (aunque algunos la consideren barrida por el viento) relacionada con su versión de la novela de Villaverde Cecilia Valdés.

Tantas veces se ha afirmado que un buen libro de historia se lee como una novela, que uno ya se siente obligado a usar con precaución una fórmula tan repetida. A la inversa: la Cecilia de Villaverde es una novela que no se resiste a ser leída como una amena reconstrucción histórica. Es histórica la narración y también costumbrista y realista, con inevitables rasgos de novela romántica. Todo eso y más. Es el mayor exponente, dentro de la ficción cubana, de lo que fue la colonia, de lo que significó la esclavitud del cuerpo y el alma, de la dura estratificación de clases y etnias que oprimía al país, un mural de los contrastes y contradicciones que, a la sombra de la Metrópoli, germinaban como mala hierba en cada rincón de la Isla. Y, en el vórtice de ese huracán, el conflicto de una pasión incestuosa. Contener tanta sustancia humana y conducir los hechos en línea recta, salvo alguna digresión irritante, es suficiente para justificar la inmanencia (y la trascendencia) de una narración que da respuestas, o intenta darlas, a muy sensibles cuestiones de nuestro oscuro pasado. No es, como pieza literaria, un dechado de virtudes. Villaverde no era un artífice de la palabra, ni un maestro del diálogo, ni un virtuoso de las descripciones (aunque a veces nos sorprenda con pinceladas muy certeras sobre un escenario, una situación o un personaje). Su prosa no produce el éxtasis que asociamos con Proust, Valle-Inclán, Carpentier o Gabriel Miró. Su voz se define como la de un autor que sabe fabular con desenvoltura y casi nunca pierde de vista sus objetivos esenciales, pese a sus carencias de esas dotes que exprimen y engalanan un relato con elegancia, sutileza, metáforas imaginativas, poder de síntesis y riqueza de matices. Su máxima novela, por encima de todo, tiene un tono más próximo a la contención que a la grandilocuencia, menos atado a la reverberación que a la

confidencia de los sucesos.

Es justamente en esa esfera donde se detecta la mayor debilidad de la película de Solás. El filme respira demasiados aires operísticos a lo “Tosca” y, en más de una ocasión, obedece a una sobreabundancia de efectos que solo podemos atribuir a la gran admiración del director por ciertos códigos estéticos de Luchino Visconti, con la diferencia de que el maestro italiano los emplazaba en un contexto propio, los exacerbaba en un clima más propicio para el desborde escénico y los sublimaba en consonancia con la trama que atendía en cada caso (no hay igualdad de registro entre La tierra tiembla y Rocco y sus hermanos; no son parientes los estilos de Livia y Las noches blancas). Para expresarlo en otros términos, la versión de Cecilia Valdés es un territorio ocupado por la embriaguez del símbolo, por el culto a los símiles, por el intento de magnificar, a través de una imaginería suntuosa, todo el caudal de la novela de Villaverde. En ello radica el que fue principio rector de la cinta y, al propio tiempo, su talón de Aquiles. Lejos de convertirse en un freno o un distanciamiento crítico ante ciertos excesos folletinescos del argumento, la visión del director se empeña en mitificar ambiente y personajes, envueltos en un aura de apoteosis que, especialmente en las últimas secuencias, con una Cecilia de tragedia griega entre la algarabía del carnaval, trae a la vista una Fedra de los trópicos decidida a inmolarse. Por otra parte, la suntuosidad de la puesta en escena choca de algún modo con la realidad que sirve de asiento a la historia: la Cuba colonial, con toda su carga de frustraciones, dramas e injusticias. Así, el subtexto de la novela se revela como un supratexto, elaborado de manera ampulosa y, con frecuencia, teatral.

Amada, inspirada en textos de Miguel de Carrión, fue una cinta facturada con esmero y funcional en su línea dramatúrgica. Se trata de una de esas obras que, con el paso del tiempo, ganan terreno en dimensión y significados. Una revisión cuidadosa obliga a rectificar, por ejemplo, la vieja impresión de que la intimidad desgarrada del texto aparece diluida y poco convincente. Observada con más detenimiento, Amada –una obra menos ambiciosa que Cecilia– se

salva como estudio sicológico y encuentra en el rostro de Eslinda Núñez una expresión de primer orden.

Las novelas de Alejo Carpentier son capaces, en gran medida, de revelar las interconexiones entre lo circunstancial y lo imperecedero, lo epidérmico y lo subterráneo. La plasticidad y la madeja alegórica de su prosa han conspirado a su modo para frenar, o amortiguar, el excesivo interés de muchos cineastas. El caso de El siglo de las luces, trasladada por Solás a la pantalla, fue una experiencia en que se funden la inspiración, la audacia y una clara idea sobre los fines y los medios. Épica e intimista, historicista y fabuladora, social y sicológica, la novela aborda polos y espacios divergentes que, rompiendo las barreras del tiempo evocado, siguen cohabitando con la interioridad humana. A diferencia de Cecilia, la mirada que envuelve el nuevo y ambicioso proyecto del director mantiene una encomiable proyección del texto, una sintaxis depurada y, sobre todo, una correspondencia muy atinada entre lo que dice el autor y lo que proyectan las imágenes. Su fuerza va más allá de la reconstrucción de época y ambientes, hecha con lucidez y gusto, para penetrar sin tregua en una cambiante galería de sucesos y personajes, cuya facturación es clásica por el diseño y moderna por el espíritu que la anima. No hay grietas en el discurso fílmico de Solás, iridiscente cuando la situación lo exige, poético cuando un pasaje lo requiere, simbólico en las secuencias capitales y realista en su metabolización del argumento. Logros que obligan a pensar en las posibilidades que se esfumaron ante la falta de oportunidad y de tiempo para que él se encargara de llevar al cine otras creaciones del insigne escritor (El reino de este mundo, Los pasos perdidos, La consagración de la primavera).

El mundo de Alea

Tomás Gutiérrez Alea tuvo diversos vínculos con la literatura. En 1962 adaptó la novela Las doce sillas, de los autores soviéticos Ilf y Petrov. Los filósofos griegos se encargaron de definir al hombre como el único animal que razona. Para Gutiérrez Alea, hacer reír al público significa apelar a todos los resortes que convierten esta operación en un examen de las debilidades humanas. La ironía y el sarcasmo, el chiste de sal gruesa y la ingeniosidad de mayores vuelos, fueron servidos en un filme que atrapó la vitalidad del texto, adaptado por el director con la colaboración de Ugo Ulive, para integrarla a tipos y caracteres de la Cuba en tránsito revolucionario. El oportunista y el siquitrillado, la dama beata y el cura codicioso, la joven con ínfulas angloparlantes y la prostituta profesional que vuela a Miami, se desplazan en un escenario de estirpe farsesca donde se distinguen, aquí y allá, inmersos en la "realidad otra" que los dos protagonistas anti-héroes intentaban ocultar, los hombres que podían borrarlos del mapa. Los mecanismos de la caricatura, de la pincelada burlona, de la gracia típicamente criolla, se combinaban para plasmar el vértigo de un momento histórico mientras obligaban al espectador a una risa reflexiva, en una cinta que solo perdía puntos en la ubicación distancia-voces (como la captación lejana de Hipólito y Oscar en planos generales, con diálogos que se escuchan con la nitidez de primeros planos) o en el episodio final, que pudo explotarse con mayor habilidad.

Dos años después, Cumbite (1964), basada en la impresionante novela de Jacques Roumain sobre la tragedia haitiana, con guion de Alea y el cuentista Onelio Jorge Cardoso, fue una experiencia frustrada en la filmografía del cineasta. El drama de la sequía, de destinos individuales marcados por la miseria y el oscurantismo, temas que en el libro Gobernadores del rocío se desarrollan hasta configurar un fuerte mural del campo haitiano, carecieron en la pantalla de esas ondas expansivas que el simple naturalismo es incapaz de provocar. Al filme le faltó tensión dramática en la imagen de Manuel,

heraldo de un soplo renovador que en el texto literario es un héroe sencillo pero ajeno a toda simplificación sicológica. Pese al aliento realista que se propusieron los realizadores, la película deja demasiadas evidencias de descolocación, fotocopia y opacidad.

El hecho de que la obra más significativa hasta hoy en el cine cubano, Memorias del subdesarrollo, tenga una raíz literaria, constituye un fenómeno digno de atención. Es obvio que el director no avanzó por el camino de la reproducción (y así lo confirma cualquier paralelo que se establezca entre la estructura de la novela y el diseño de la cinta) sino por la vía mucho más meritoria de la transfiguración. El relato de Edmundo Desnoes, con la rabiosa carga de subjetividad que acompaña al protagonista en todas sus reflexiones, equivale a una zambullida en el ego enfermizo y traumatizado de un burgués que no logra entender al medio revolucionario que lo envuelve. La película asume con profundidad ese tiempo interior y lo disecciona implacablemente, y a la vez ofrece un contrapunto, una dialéctica relación entre individuo y colectividad, una concreción del abismo que separa al personaje de su entorno. El hecho literario funciona en un nivel anecdótico, como enlace de situaciones y motor de una acción dramática, pero la cámara no se ciñe al proceso de un estado clínico individual. A diferencia de Fuego fatuo (1963, Louis Malle),[13] cuyo personaje central resume la alienación y el desequilibrio de toda una clase social, el protagonista de Memorias... solo adquiere un carácter “arquetípico” en su identificación con una sociedad sepultada y en su coincidencia con el intelectual desarraigado, pero siempre en contraste con el mundo que bulle a su alrededor. Los valores que pretende conservar son abiertos a una confrontación con la nueva sociedad. Sus cínicas y amargas meditaciones son exploradas por la cámara bajo un constante fuego cruzado con la realidad que el hombre intenta desvirtuar. De ahí que los momentos más memorables del filme (el fogueo de la invasión mercenaria alternado con la desolada impotencia del personaje) se eleven por encima de toda connotación literaria y se definan como una espléndida muestra de lenguaje fílmico.

[13] Inspirada en el relato trágico El fuego fatuo, del escritor francés Pierre Drieu La Rochelle.



Memorias del subdesarrollo
(1968, Tomás Gutiérrez Alea)

La pieza cumbre del cine cubano de ficción que conduce el compromiso con la narrativa hasta una disección sin precedentes del llamado exilio interior.

Una pelea cubana contra los demonios (sobre un texto de don Fernando

Ortiz) es un aguafuerte de la Cuba colonial. Más allá de la ignorancia y el fetichismo, el cineasta descubre los resortes que, entre bastidores, movían este mundo convulso. El eterno enfrentamiento entre las fuerzas irracionales y oscuras y la necesidad de abrirse paso hacia la luz fueron enfocados con agudeza. Pretender que toda la obra mantiene el mismo grado de expresividad y solidez, sería faltar a la verdad. A veces, la fábula se ve acosada por el exceso de incidentes; en ocasiones, las secuencias se dilatan en detrimento de su función dramática. Pese a ello, la cinta es un valioso esfuerzo por restituir a la historia su verdadera voz, su peso, su trayecto preciso.

Buscar nódulos literarios en La última cena (la más completa realización de Alea después de Memorias...) es tarea anodina si se recuerda que su punto de arrancada fue un párrafo del libro El ingenio, de Moreno Fraginals. Lo indudable es que, al margen de esta referencia, la película se yergue como un tributo a varias obras representativas de la literatura cubana centrada en los avatares del colonialismo. Algunas secuencias tienen la agria aspereza de Escenas de la vida privada en la isla de Cuba, de Félix M. Tanco; otras poseen la plenitud ambiental que rezuman ciertas páginas de Cecilia Valdés; otras, en fin, ostentan la dramática tensión del Francisco, de Suárez y Romero. Como un submarino dotado de dos sistemas de propulsión, uno para navegar en superficie y otro para la inmersión, la cinta admite la lectura que se concede a un espectáculo ameno y bien construido o la que, con mayores exigencias, plantea una parábola sobre el vasallaje.

La capacidad de Gutiérrez Alea para convertir una lección de historia en un drama de seres vivos y actuantes, para despojar a esa lección del olor a museo que acompaña a los relatos “pasatistas”, se manifestó al máximo en esta película, donde cada ángulo y cada diálogo ocupan el lugar que les corresponde.

La picaresca criolla

Las aventuras de Juan Quin Quin, de Julio García Espinosa, enlazó muchos motivos de la picaresca tradicional con personajes de pura esencia criolla. El cáustico humor de Samuel Feijóo fue enriquecido mediante un abordaje heterodoxo en el que tuvieron cabida la técnica del comic, el relato de aventuras y el más desenfadado culto a la viñeta de gracejo rural. Las sombras benignas de Quevedo y Álvaro de la Iglesia, de Ricardo Palma y José Rubén Romero, se dieron cita en una realización ingeniosa y mordaz que no ha perdido vigencia.

Si es incuestionable que hay asuntos que "hablan" por sí mismos, sin exigir acrobacias estilísticas del director, no es menos cierto que esta película representa, ante todo, el logro de una visión rectora. Su encanto radica menos en la peripecia argumental que en la interpretación osada del original con un claro sentido de las metas y cómo alcanzarlas.

Ecos del Alhambra

Con su película La bella del Alhambra, Enrique Pineda Barnet se dio a la tarea de concretar en planos y secuencias la novela-testimonio de Miguel Barnet Canción de Rachel. El texto recoge las memorias de una artista que ganó fama y aplausos en esa universidad de la guasa criolla que fue el teatro “Alhambra”. El monólogo de la mujer, enriquecido por testimonios sorprendentes o contradictorios, no se reduce a la exposición de devaneos sentimentales para abarcar el agitado entorno social de la falsa República (el levantamiento de Estenoz e Ivonet, el machadato, personajes populares como Yarini). Lo que pudo ser una vieja postal descolorida se reanima gracias a una pupila atenta a un ambiente cuyas frustraciones marchan al compás con las de la protagonista: esta se mueve en un espacio y se desarrolla en su tiempo de forma coherente.

Filme visualmente grato, que encuentra en la música un soporte más que justificado, se define a través de elementos de clave melodramática (la joven humilde con aspiraciones artísticas que es seducida y abandonada por un chico de familia rica; el hogar marcado por una madre amoral y alcohólica; el ascenso meteórico en el teatro por la influencia de un empresario) y otros de carácter alegórico (en primer término, el Alhambra como foco de anticonformismo en un medio viciado por la politiquería y la venalidad). Combinar estos dispositivos es, sin duda, uno de los valores genuinos de una cinta que en su estreno llenó las expectativas de la mayoría de los cinéfilos cubanos y se alzó en España con el premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana. Si una lectura de disección puede lamentar la presencia en la obra de no pocos esquemas, estereotipos y redundancias, ello se neutraliza con la reflexión acerca de cómo la sabiduría consiste en saber de qué no conviene preocuparse. La sabiduría de Pineda Barnet consistió precisamente en asimilar un género con todos sus riesgos y lugares comunes, insuflarle auténtica cubanía y echarlo a andar sin preocupaciones (o, más exactamente, con la única preocupación de que su filme se

comunicara con el público por la vía de la gracia, la autenticidad y el sentimiento). Todo esto, que parece fácil, es en realidad una de las tareas más difíciles para cualquier cineasta.

Apostillas

No existen fórmulas que garanticen a priori un método ideal para abordar todos los proyectos fílmicos enlazados a obras literarias. Cada uno funciona de manera propia e intransferible y se mueve dentro de circunstancias y condicionamientos variados.

Otra cuestión sería la que se refiere a las diferencias de lenguaje entre la narrativa y el cine, que, desde la primera redacción del guion hasta su proyección definitiva, han de tenerse en cuenta como elementos de suma importancia.

Aceptando que existen dos tipos de guiones (el "de hierro", más o menos cerrado, concebido y planificado según las normas y convenciones del cine más clásico y tradicional, y el guion "abierto", en el pleno sentido, sujeto a los cambios que pueden surgir durante el rodaje y, en general, al azar y la espontaneidad) debe admitirse que, en ambos casos, el director puede corregir detalles, precisar estrategias y desarrollos, aportar elementos que contribuyan a una mejor gradación de la trama e introducir modificaciones en el diseño de ambiente y personajes, además de su visión personal sobre la historia que se cuenta; o, por el contrario, restar coherencia, convicción y hondura al guion que le asignaron, imprimir ritmos y cadencias de efecto negativo en el conjunto de la obra y/o aceptar pasivamente las zonas más vulnerables del guion.

Una verdad de Perogrullo: no todas las obras literarias ofrecen el mismo grado de resistencia a su conversión en películas. La narrativa "de peripecias", de acciones intensas y sobrecogedoras en torno a uno o varios personajes pintorescos y carismáticos, ha sido siempre preferida por los productores de mayor influencia en los grandes centros de producción cinematográfica del mundo, en detrimento de la narrativa "de profundidades", inmersa en complejos estudios sicológicos, éticos y filosóficos. Ello ocurre, sin duda, por el más contundente impacto taquillero de la primera y la concepción

exclusiva del cine como un medio de entretenimiento; también, por la serie de prejuicios que, aún hoy, obstaculiza el acceso más frecuente a la pantalla de muchas obras maestras de la literatura capaces de penetrar en la espesura de la conciencia, la sutileza de los análisis y los recovecos de la interioridad humana.

En este sentido es válido reconocer que el séptimo arte ha prestado una atención marcada (y, en ciertos casos, muy previsible) a obras de Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Flaubert, Faulkner y Thomas Hardy, entre otros titanes del relato hiperexploratorio, aunque la lista de las valiosas fuentes literarias que permanecen "intocables" para las cámaras de cine todavía sea impresionantemente extensa.

Los cinéfilos que no desconfían del poder del cine para lidiar con la metáfora, la paráfrasis, la descripción, el retrato, el diálogo, el monólogo interior, la disemia, las acciones paralelas, la multiplicidad de puntos de vista y los laberintos del subconsciente, pueden preguntarse por qué son patrimonio exclusivo de bibliotecas y librerías creaciones del calibre de Molloy (Samuel Beckett), Auto de fe (Elias Canetti), U.S.A (John Dos Passos), Nadja (André Breton) o El inmune (Hugo Loetscher). Una pregunta es casi siempre un preludio de luz.

Pocos se atreverían a cuestionar que el cine creció y se desarrolló, al menos en sus primeras décadas, sometido a la influencia directa de la literatura (primero, del teatro, y luego, de la novela decimonónica) de la que extrajo las técnicas y procedimientos de la narración clásica. Como resultado, se advierten vasos comunicantes entre ambas manifestaciones artísticas. Hoy se puede hablar de influencias recíprocas, como bien ha señalado el escritor y crítico literario español Luis García Jambrina.[14] Dentro de cuestión tan vital, ese planteamiento exige otra vuelta de tuerca.

[14] En Novela y cine, apuntes para el debate. Encuesta. Barcelona, Tusquets Editores, 1981, p. 77.

La primera referencia de marcado interés se registra en la década de los treinta, en cuyos inicios fue publicada la novela de tema policial La llave de cristal, de Dashiell Hammett, punto de partida de lo que se ha denominado literatura behaviorista o conductista. Esta corriente apostaba por una objetividad sin grietas; esto es, por un modo de narrar que, ajeno a especulaciones sicológicas e intrusiones del autor en la mentalidad de los personajes, se limitara a enfocar situaciones, comportamientos y reacciones físicas, según una observación rigurosa de las acciones, gestos y movimientos de las figuras involucradas en la historia. Con la camisa de fuerza de esa óptica "exteriorista" y apoyado ante todo en un lenguaje despojado de retórica, el escritor debía sugerir estados de ánimo, conflictos individuales y relaciones sociales de cualquier matiz. Los genes del conductismo se remontan al clásico de Hammett, aun cuando el precursor, en ciertos pasajes, mostrara algún deslizamiento hacia la narrativa convencional, lo que de ningún modo oscurece su crédito de visionario. La llave de cristal acogió la "mirada cinematográfica" y sus huellas serían visibles en incontables autores estadounidenses. Revisemos una descripción típica del autor:

Refunfuñando, metió cada hoja en su sobre y se las guardó en el bolsillo, solo para sacarlas enseguida, a fin de releerlas y volver a examinarlas. Su tabaco ardió irregularmente de un lado, por la rapidez con que fumaba. Lo puso en el borde de la mesa cercana con una mueca de disgusto, y se retorció los bigotes con un gesto nervioso. Apartó de nuevo los mensajes y se reclinó en el sillón, mirando al techo y mordiéndose una uña. Se pasó los dedos por el pelo. Colocó la punta de un dedo entre el cuello de la camisa y la piel. Se enderezó en el asiento y nuevamente sacó los sobres del bolsillo, pero se los volvió a guardar sin mirarlos. Se mordió el labio inferior. Finalmente, se agitó con impaciencia y empezó a leer el resto de su correspondencia. Estaba leyéndola cuando sonó el timbre del

teléfono.[15]

[15] Dashiell Hammett: La llave de cristal, Colección Dragón, Instituto Cubano del Libro, La Habana, p. 74.

Analicemos el pasaje. No nos ofrece los sentimientos y los pensamientos del personaje, sino la descripción objetiva de sus actos, el proceso verbal de su conducta ante una situación dada. El traductor de discursos mentales es sustituido por una supuesta cámara que testimonia con precisión cada ademán y cada nueva acción del personaje, de modo que el lector, conocedor de la trama precedente, arribe a conclusiones sobre el estado de ánimo (tensión, desasosiego) que sugieren los detalles descritos. Es el presente del cine con su transcripción elemental de los hechos, su mirada aparentemente neutral sobre seres y sucesos, su búsqueda de un realismo objetivo que no cede espacio a las interpretaciones constantes del autor, en nombre de la llamada "omnisciencia". Con una óptica semejante, aunque vertida hacia el hervidero de la Gran Ciudad, John Dos Passos comenta en su Paralelo 42:

Marc se vio presentado a una joven morena de rostro ancho llamada Encarnación. Estaba propiamente

vestida y sus cabellos eran de un negro brillante. Le saludó con una sonrisa explosiva. Él le acarició la

mejilla. Bebieron cerveza en el bar y salieron. Pablo tenía también una muchacha con él. Los otros se quedaron en el dancing.[16]

[16] John Dos Passos: U.S.A. Penguin Books, Londres, 1946, p. 117.

En determinados aspectos, el estallido en Francia de la narración objetiva a mediados de siglo obliga a pensar en el influjo del cine. ¿Acaso no es “cinematográfico” el siguiente enfoque de Robbe-Grillet en La celosía?

El barco y el malecón ocupan el centro de la imagen. El primero a la izquierda, el segundo a la derecha. Alrededor, el mar está sembrado de piraguas: hay ocho que son netamente visibles y otras tres más inciertas, al fondo. Una embarcación menos frágil, provista de una vela cuadrada que el viento hincha, está a punto de doblar el extremo del muelle. En este se agolpa un gentío multicolor, cerca de un montón de fardos que se apilan delante del barco.[17]

[17] Alain Robbe-Grillet: La celosía, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Colección Cocuyo, La Habana, 1966, p. 98.

Conductismo y realismo objetivo, por otra parte, se internaron en una suerte de callejón sin salida, cuando las propuestas más radicales –como la de atender mucho más a los objetos y al paisaje que a los seres humanos– solo indicaron un estado de congelación, agotamiento e inercia. Pero es reconocible, en sus experimentos más logrados, la asimilación de muy valiosas lecciones del lenguaje fílmico.

Mucho antes, en 1922, la aparición de la novela Ulises, del irlandés James Joyce, colocó sobre el tapete la primera obra maestra de las letras que mostraba, sin reticencias, el influjo del cine. Harry Levin, uno de los mayores estudiosos de las creaciones de Joyce, expresa:

En su composición y en su continuidad, el Ulises está más

cerca del cine que de la novela. El movimiento del estilo de Joyce y el pensamiento de sus personajes son como la proyección de una película; su método de composición, la forma en que dispone de su material, supone esa manipulación fundamental en el cine que se llama montaje.[18]

[18] Harry Levin: James Joyce, Breviarios del Fondo de Cultura Económico, México, No. 154, 1959, p. 85.

No hay forma de devaluar ese criterio. En su empleo de tiempo y espacio, en su manejo de acciones paralelas, en sus cortes y transiciones de una a otra escena, es evidente la vinculación del novelista con el cine, que admiraba por ser, a la vez, una ciencia y un arte.

Por último, en la relación de escritores más influidos por la invención de los hermanos Lumière, constituye un caso muy especial el estadounidense Stephen Koch, con su novela Guardia nocturna (Night Watch, 1980), que se ofrece con todo el carácter de un guion cinematográfico, incluido un narrador que alerta al lector sobre los desplazamientos del punto de vista, el tipo de plano que lo capta, las disolvencias que marcan el paso de una secuencia a otra, las panorámicas que revelan su trayecto y las retrospectivas que asaltan a los personajes, en una historia atrevida y alucinante que entremezcla temas como el incesto y la homosexualidad y que se perfila al propio tiempo como narrativa por esencia y cine puro por su estructura. He aquí uno de sus grandes momentos:

Aléjese de David mientras él está allí parado. Vuelva atrás, suba, calle arriba; suba al techo de ese alto edificio y camine hacia la ventana de ese cuarto superior tan elevado. Cuando mire abajo, verá a David

parado allí solo, esforzándose por imaginar la turba de niños

que hacen estrépito y se quejan a algunas cuadras de distancia en el Village. Es un sitio que chilla

de color naranja, escupe y trina su música roja y azul, llenando el aire que gorgotea el olor de salchichas y especias...[19]

[19] Stephen Koch: Guardia nocturna, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, p. 89.

Autores como Koch conciben la narrativa en función del cine. Otro ejemplo de relieve lo constituye Lyman Frank Baum, quien entre 1900 y 1920 publicó la serie de catorce títulos que dedicó al pueblo fantástico de Oz. Palabras del escritor: “Al realizar mi obra, y especialmente en mi libro inicial, El mago de Oz, me sentí dominado con frecuencia por la idea de que veía proyectada la historia sobre una gran pantalla”.[20] Baum falleció cinco años antes de la primera versión (silente) de su hermosa narración. Por supuesto, tampoco pudo disfrutar la primera versión sonora del relato (1939), dirigida por Victor Fleming, que figura en el catálogo de las obras maestras del cine de todos los tiempos y que, curiosamente, anticipó los inventos del robot y del corazón artificial.

[20] En ABC Cultural, No. 464, Madrid, 16 de diciembre de 2000, p. 17.

Un principio que se desprende de la mejor dramaturgia fílmica es que precave contra los excesos del cálculo y el cerebralismo (demasiado rigor suele convertirse en rigor mortis). La vida es un constante balanceo entre el equilibrio y el vacío, entre el orden y el caos, y su reflejo en la pantalla no depende en primer término del virtuosismo con que un escritor la desmenuza en planos y secuencias, travellings y panorámicas,

sino en el aliento que infunde a la historia, la hondura que revela inter-líneas, las implicaciones que logre extraer del tema.

“Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”, afirmó Italo Calvino. Al igual que esos poetas que conservan la memoria de lo vivido, un adaptador de talento sabe buscar lo universal en lo primitivo, en el fondo común. No le basta admirar lo que ha leído de otro autor: quiere dar respuesta a las incógnitas que tal vez siguen latientes en los espectadores.

EL TEATRO: UN CAMINO ACCIDENTADO

No hay dos medios más diferentes entre sí

que el teatro y el cine.

Arthur Miller

Hablemos de diferencias…

El teatro y el cine son vecinos que raras veces mantienen relaciones armoniosas. Este es un hecho que ya pocos niegan, aunque no faltan los críticos empeñados, ayer y hoy, en defender esa alianza, basándose en al menos dos criterios:

Primero, el cine, por su mayor poder de difusión, puede hacer llegar las obras teatrales, más o menos desvirtuadas, a amplios sectores del público que jamás se enfrentarán, por una u otra causa, a una representación en vivo de Otelo, Medea, Oklahoma! o Las brujas de Salem. "¿Usted no vio a Kim Stanley en Bus Stop?", preguntaban hace más de medio siglo los productores de Hollywood, y ellos mismos daban la respuesta: "Pues nosotros le brindamos la misma obra, beneficiada por el color De Luxe y el Cinemascope e incluso le gratificamos con la presencia de Marilyn Monroe, muy inferior como actriz a la Stanley pero, ¿qué duda cabe?, una figura mucho más atractiva".[21]

[21] Buddy Adler, citado por Richard Gertner en su comentario sobre Bus Stop, publicado en el magazine Motion Picture Herald, 11 de agosto de 1956, p. 33.

Segundo, existen, aunque no sean numerosos, ejemplos de filmes que conjugan con acierto el mundo de las cámaras y el de las tablas.

Tales argumentos son atacados, con no menos convicción, por quienes alegan que el cine tiene un lenguaje propio, que en nada se parece al del teatro, y la fusión de ambos medios solo puede hacerse en detrimento de uno o de otro, y que los guiones escritos especialmente para la pantalla o de origen literario (novela, cuento) presuponen un material más

adecuado a las exigencias del arte fílmico. Para los opinantes de este grupo, la palabra "teatral" es un insulto de marca mayor con el cual se indica que una película padece de estatismo, lentitud y verborrea.

Las diferencias entre el teatro y el cine han sido señaladas con tanta frecuencia que ya son lugares trillados de la crítica. Volvamos a ello, aunque sea someramente.

El teatro se apoya, en primer término, en la palabra. El cine es, ante todo, un arte visual.

Una representación escénica llega al público con la misma estructura en que fue concebida y escrita. Un filme puede relatarse con violaciones de tiempo y espacio, y el orden en que aparecen las secuencias ante el espectador no es obligatoriamente el mismo en que fueron rodadas.

El teatro, por ciertas limitaciones físicas, deja un margen considerable a la imaginación y el poder de sugerencia, mientras que el cine, con sus vastos recursos, puede mostrar el incendio de Roma, la caída de Berlín, la toma de la Bastilla o la batalla de Waterloo con todos sus detalles.

En el teatro –demos la palabra a Nikolái Akimov, una autoridad en la dirección escénica– los espectadores presencian el acto mismo de la creación: el desarrollo del espectáculo lo determinan no solo los actores sino también el público; la manera como este acoja la actuación de los artistas, como reaccione ante sus réplicas, ante las ideas que llegan de la escena, coadyuva en alto grado al éxito o al fracaso de la función.[22] En la pantalla el público recibe un "producto terminado", una obra en cuyo desarrollo no interviene activamente y que se ofrece a su juicio sin que sus reacciones puedan influir en el resultado final.

[22]N. Akimov: "Problemas del actor", enFilms Soviéticos, Moscú,

enero de 1964, p. 32-33.

En el terreno de la actuación, las diferencias son igualmente notables. El actor de teatro se apoya en el cuerpo y la voz como instrumentos esenciales de su labor. El actor de cine –gracias a la gran invención del primer plano– está en condiciones de proyectar miradas, emociones, incluso los pensamientos del personaje, de forma "discreta" e íntima.

El actor escénico aborda su papel en una sesión de dos o tres horas y lo construye en una línea ascendente, con coherencia, en relación directa de causa y efecto. El actor de cine trabaja "a retazos", acaso filmando hoy una escena en la que aparece a la edad de 70 años y mañana otra donde solo tiene veinte (durante el rodaje de Lo que el viento se llevó, la actriz Vivien Leigh se enfrentaba diariamente a la ardua tarea de transitar desde la Scarlett

de 16 años a la Scarlett de 26, con una simple diferencia de horas).

La voz del actor de teatro ha de llegar hasta el último asiento de la sala y sus palabras han de ser captadas con nitidez en cada rincón del auditorio. La voz del actor de cine –auxiliada por los más refinados dispositivos acústicos– debe proyectarse con naturalidad, sin altisonancias inútiles. El doble énfasis, el exceso de mímica, la gestualidad forzada, han lastrado desempeños fílmicos de muchos intérpretes con vasta experiencia en las tablas (entre ellos: Helen Hayes, George Arliss, Aurora Bautista, Judith Anderson).

En escena, el actor ha de repetir noche tras noche –a veces durante numerosas temporadas– el mismo personaje e idéntica historia y en cada representación debe ser capaz de comunicar a su trabajo la vitalidad y la frescura sin las cuales perderá su mayor mérito (pensemos en las mil noches en que Susan Strasberg repitió sin caídas a la adolescente judía Ana Frank o en las centenares de representaciones consecutivas en que la pareja Fredric March-Florence Eldridge vivió las tensiones de

Viaje de un largo día hacia la noche, de O´Neill). En la pantalla, el momento es único, cerrado, irrepetible.

Finalmente, el actor teatral –toda vez que aparece en el escenario– depende por entero de sus propias fuerzas (un error, un tropiezo, una torpeza, un movimiento equivocado, serán insalvables para ese público y esa representación, aunque a la noche siguiente logre una faena impecable); mientras que el actor de cine puede repetir una y cien veces una simple escena hasta que se elige la toma más adecuada, con lo cual se escamotean no pocas debilidades y limitaciones.

Aunque los condicionamientos apuntados no han impedido que grandes figuras de las tablas hayan sido también eminentes intérpretes de la pantalla (baste citar nombres como Laurence Olivier, Innokenti Smoktunovski, Charles Laughton, Richard Burton, Alisa Freindlij, Gérard Philipe y la ya mencionada Vivien Leigh, entre otros), tengamos en cuenta otra idea de Akimov:

Tal vez la comunicación con el espectador, en que se basa la formación de la pericia artística en el teatro, continúe su acción en el cine, donde el actor se halla privado de esa comunicación; el actor de teatro que interpreta ante una cámara, insensiblemente suele seguir percibiendo al espectador y comunicándose con él.[23]

[23] Idem.

¿Existe una fórmula infalible para esquivar los obstáculos determinados por las diferencias entre teatro y cine? En la selva de oposiciones que ha sido el trayecto conjunto de ambas artes y en mayor medida que en relación con la narrativa, no

existe fórmula libresca para conciliar el teatro con el cine. La fusión de ambos medios solo suele rendir buenos dividendos cuando el cineasta ha respetado el espíritu y los objetivos del texto teatral, sin olvidar las posibilidades de exploración (e incluso enriquecimiento) que le ofrece la cámara; cuando ha comprendido que con ella puede y debe prolongar la lectura del texto, o ahondarla, sin acudir a la simple visualización de pasajes mencionados en la pieza; en fin, cuando descubre cómo su trabajo puede contribuir a que el espectador de cine tenga una concepción medular de la obra, aunque no la haya leído jamás y nunca llegue a contemplarla en un escenario.

Las alas del cisne

Por tratarse de uno de los autores más frecuentemente llevados a la pantalla grande, Shakespeare sigue siendo una especie de "manzana de la discordia" cuando se aborda el complejo tema de su vinculación con el cine. En las siguientes páginas se procede a un análisis de las propuestas fílmicas de mayor renombre, sus debilidades y aciertos, sus metas artísticas y su posición en la filmografía mundial.

Ante todo, conviene destacar que, de todos los dramaturgos que ha conocido el planeta, ninguno ha logrado con sus creaciones la vivisección de las pasiones, el sondeo de la interioridad humana y el examen a fondo de los sentimientos, con la altura poética, la belleza verbal y el despliegue de imaginación que caracterizaron al bardo inglés. Su teatro ha sobrevivido a los cambios de moda, al paso del tiempo, a las veleidades de corrientes, escuelas y métodos. Hundió el estilete en las zonas más oscuras del ser humano y también en los pasajes de luz, gloria y nobleza del alma. Compuso una galería de personajes que registra con avidez los mil rostros del hombre, y en cada uno de ellos supo trazar las contradicciones, el vértigo de la conciencia, la furia de los apetitos, las luchas triunfales o fallidas, el concierto furibundo del miedo o el choque con una realidad implacable. Retrató un tiempo histórico, pero lo extrajo del marco y le insufló la perdurabilidad necesaria para romper las barreras del calendario. Fue, al mismo tiempo, un arquitecto del verbo, un genio de la metáfora, un artífice de símbolos.

¿Puede causar extrañeza que este Proteo redivivo sea una meta casi inalcanzable para la mayoría de los cineastas?

El caso de Laurence Olivier resulta de gran interés. En la doble función de actor y realizador, trasladó a la pantalla tres obras de Shakespeare: Enrique V (1945), Hamlet (1948) y Ricardo III (1956).[24]

[24] La relación de Olivier con Shakespeare abarcó también otras obras cine-

matográficas y teatrales, como la cinta Otelo, protagonizada por Olivier y dirigida por Stuart Burge, y las adaptaciones para el teatro donde abarcó la obra más prominente de Shakespeare.

La primera se trazó dos objetivos: incursionar en uno de los dramas históricos más conocidos del Cisne de Avon y levantar el orgullo nacional de los ingleses, en momentos en que las heridas de la guerra contra el fascismo eran sentidas en las entrañas del país. El intérprete puso al servicio de la película su inmensa experiencia teatral en la obra de Shakespeare, su fina sensibilidad artística y su conocimiento de las posibilidades de espectáculo (en colorido, sentido de época y plasticidad de las imágenes) sugeridas por la pieza.



Hamlet (1948, Laurence Olivier)

La tragedia cumbre de Shakespeare en una versión que no saldó todas las deudas del cine con el bardo inglés, pero fue, en su momento, una propuesta audaz, intensa y sugerente.



La cinta partía de una representación en el teatro "El Globo"

en el siglo xvi y, en elegante transición, lograba traducir al lenguaje de las cámaras lo que Shakespeare, por razones obvias, solo podía expresar mediante descripciones. La batalla de Agincourt (donde murió algo más de un centenar de combatientes ingleses, frente a los miles de franceses que sucumbieron en la contienda) fue reconstruida con veracidad, pese a la limitación de recursos. El poder visual del filme, entre sus mayores aciertos, tuvo en la paleta del director de fotografía, Robert Krasker, uno de esos valores que jamás se olvidan. Puntos débiles de la película: la excesiva idealización del monarca, cuya imagen física –si creemos a los historiadores y al propio Shakespeare– se hallaba muy distante de la impresionante figura del intérprete; la escasa emotividad con que se enfoca la caída del bufón Falstaff, víctima ante el desprecio público alentado por el protagonista tras su ascenso al trono, y el no muy convincente clima de suspenso creado para la noche anterior a la batalla. Lunares que no enturbian el crédito de una producción hecha con sabiduría y amor por los detalles (y muy superior, sin duda, a la versión que nos diera en 1989 el actor y director Kenneth Branagh).

En Hamlet (León de Oro en el Festival de Venecia y Oscar a la mejor película del año), Olivier se enfrentó a la obra cumbre de Shakespeare, con todo lo que ello significa en cuanto a un mayor desafío a las dificultades del texto, la infinitud del personaje y, sobre todo, la delicada misión de aportar la esencia de la tragedia, con el añadido de una visión freudiana del príncipe danés. Ciertos pasajes de la cinta han envejecido más de lo previsible. Algunas mutilaciones de la pieza (como la eliminación de Fortimbrás) provocan todavía muchos recelos. Se notan algunos desajustes en el elenco (entre ellos, la desdichada labor de Jean Simmons en el papel de Ofelia). La dirección abusa en determinados momentos de los travellings de acercamiento y retroceso. Hay ciertos descuidos técnicos (en la escena en que Claudio es atravesado por la espada de Hamlet, es difícil no percatarse del almohadín que protege al actor Basil Sydney). También hay momentos muy logrados: el primer monólogo, la discusión en la recámara de la reina entre esta y el príncipe, la representación en la corte, la muerte de Hamlet y el cortejo que lo acompaña, mientras la música de

William Walton adquiere un crescendo pletórico del dolor y la desolación que trae consigo la desaparición de un gran hombre. Y está, desde luego, el desempeño actoral de Olivier, artista que, como un maestro de la prestidigitación, maneja la ironía, la desconfianza, el amor y el odio, sacándose de la manga (esto es, del cuerpo y el rostro, de los músculos y la sangre) toda la interioridad del príncipe que pende como un ahorcado entre la reflexión y la acción, entre el deseo de vengarse y la forma de hacerlo.

Ricardo III cerró la trilogía cinematográfica del director sobre obras de Shakespeare. El deforme y sanguinario Ricardo, cuya subida al trono inglés fue un camino jalonado de infamias, se halla entre las proezas interpretativas de su época; pero la película, en raros momentos, mostró la intención de ocultar o aminorar su origen escénico.

Orson Welles fue otro creador vinculado más de una vez a Shakespeare. Con un presupuesto reducido, protagonizó y dirigió en 1948 una versión de Macbeth que, por momentos, parece cobrar vuelo y consistencia, pero en casi todo su metraje se derrumba como un castillo de naipes. Más efectista que efectiva, la actuación de Welles apenas lograba elevarse un tanto sobre el inseguro elenco que lo rodeaba. Entre 1949 y 1952 filmó en Italia un Otelo de fuerte diseño, con una recreación de atmósfera inspirada en los maestros renacentistas. Campanadas de medianoche, coproducción hispano-suiza de 1966, fue una especie de coctel de diversas piezas de Shakespeare y contiene la que quizás ha sido la más sincera actuación de Welles (en el papel de Falstaff) con un reparto –excepto John Gielgud– poco adiestrado en el teatro del poeta inglés.

Hollywood, que hasta entonces había evitado demasiados encuentros con el teatro isabelino, acogió en 1953 la tragedia Julio César, bajo la dirección de Joseph L. Mankiewicz. El filme llamó la atención, en primer término, por la elección de Marlon Brando para encarnar a Marco Antonio, a pesar de que en los antecedentes teatrales del actor (dotadísimo para personajes de otra dimensión, otra sicología, otras exigencias) no figuraba ni una sola obra de Shakespeare. Fue evidente el

esfuerzo desarrollado por el intérprete para representar al político y soldado romano, pero su desempeño chocó, de entrada, con dos problemas insolubles: su desmañada dicción y su irrefrenable tendencia a incorporar poses y manierismos de cuño kazanesco en un personaje que chocaba, por contraste, con la línea seguida por el resto del elenco. El discurso pronunciado por Marco Antonio tras la muerte de Julio César es, para quien pueda seguirlo en su lengua original, un ejemplo de los peligros que asaltan a un actor cuando decide vestir un traje demasiado ancho para él. Por otra parte, la película camina con cierta ligereza hasta la secuencia del asesinato de César y pierde después ritmo, seguridad y convicción.

Se ha dicho, en repetidas ocasiones, que el Romeo y Julieta, de Franco Zeffirelli, es “un deleite visual” y “un regalo para los sentidos”. Hay mucho de cierto en esas afirmaciones, pero debe admitirse también que semejantes elogios encierran, en el fondo, un sentido algo negativo. La estética del realizador –que abarca alardes de refinamiento en la creación de atmósfera, un cromatismo cálido o frío, según el carácter de cada escena, y una conjugación sostenida de plasticidad y ritmo– debilita en los momentos de clímax el rostro oscuro de la tragedia. O lo que es igual: sacrificio del drama, envuelto en un lirismo sin fronteras, como si solo se tratara de un bello cuento de hadas con final catastrófico. El desenlace de la película carece de la intensidad trágica que posee el texto original (acaso por las limitaciones artísticas de la pareja principal de intérpretes) y queda por debajo de lo conseguido en 1936 por George Cukor en la versión estadounidense: Norma Shearer tenía más edad que la demandada por su personaje, pero el dolor y la angustia que proyectó en su última secuencia borraron todos los almanaques que le sobraban.

Tuvo admiradores en su estreno la versión de los amantes de Verona que filmó Renato Castellani. Una revisión actual impone menos entusiasmo. La trama es perfilada con inteligencia y la ambientación denota estudio y buen gusto, pero la desigualdad de las actuaciones (Flora Robson, en la institutriz de Julieta, está a punto de tragarse la película,

mientras que los protagonistas son simples esquemas de sus personajes) y el tono un tanto desvaído de la parte introductoria, conspiran contra la plenitud de la propuesta.

Los títulos reseñados no agotan el repertorio shakesperiano, pero ofrecen una idea del triple salto mortal, sin malla, en que puede convertirse la tarea de traducir al cine las obras del genio.

Añádase al catálogo el Hamlet de Zeffirelli, más cercano a la exposición que a la interpretación, con un Mel Gibson ajeno a las complejidades de su papel; el Hamlet de Kenneth Branagh, con su desacertada traslación de la tragedia al siglo xix; el Otelo de Sergei Yutkevich, demasiado académico y convencional; las adaptaciones de comedias como La fierecilla domada (Zeffirelli), El sueño de una noche de verano (Dan Eriksen) o La duodécima noche (Trevor Nunn) y la versión posmoderna Romeo + Julieta (Baz Luhrmann), que un crítico de puntería definió como "el videoclip más largo de la historia".

Dos casos exigen atención especial: el Hamlet de Grigori Kózintsev, que, sin traicionar el tema y la idea central de la obra, descubrió en ellos varias conexiones íntimas con los destinos de la humanidad, en un filme que no teme a los símbolos, las alegorías y las sugerencias, hasta conformar una tragedia abierta al futuro, y Trono de sangre (inspirada en Macbeth), de Akira Kurosawa, que convierte la antigua Escocia en un escenario de samuráis y conduce la tragedia de la ambición no por una suave pendiente sino por un tobogán repleto de flechas, agujas y púas. En total, el más lúcido acercamiento hecho por el cine "al hombre que mató al sueño".

Otros ámbitos, otras voces

Todo país dotado de una larga tradición teatral ha acudido, con mayor o menor frecuencia, a sus clásicos, para insertarlos en la marea cinematográfica. Los resultados de tales empeños han sido diversos y dependientes de una serie de condicionamientos (económicos, sociales, incluso políticos) y de elementos que, partiendo de una motivación cultural, aprovechan el poder expansivo del cine para ampliar el conocimiento de los públicos sobre textos consagrados. En Francia (Molière, Racine, Marivaux), España (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Fernando de Rojas), Italia (Maquiavelo, Pirandello), Rusia (Chéjov, Gorki, Gógol) e Inglaterra (Shakespeare, Bernard Shaw, Oscar Wilde), la filmografía relacionada con los respectivos autores ha conocido un flujo intermitente de realizaciones que, salvo contadas excepciones, no han aportado elementos de interés a la relación teatro-cine.

Mucho más joven en su desarrollo histórico, el teatro estadounidense ha carecido de los monumentos clásicos que en Europa cimentaron las raíces de una tradición. El drama surgido en el país, bajo la férula británica, era casi totalmente imitativo y estructurado según los moldes provenientes del típico drama inglés. Las piezas fueron escritas por naturales o extranjeros radicados en territorio norteamericano en fecha tan temprana como el siglo xvii y pocas muestras subsisten de las primeras décadas del xviii. En su mayoría eran sátiras, piezas poéticas o de asunto histórico, y espectáculos burlescos y extravagantes, a menudo acompañados de música. En 1787 fue producida la obra de Royall Tyler El contraste (The Contrast), generalmente considerada la primera comedia autóctona, aunque desprovista de grandes valores. Hacia fines del siglo xviii, tuvo algún relieve el autor William Dunlap, al que se atribuyen los primeros pasos en busca de una dramaturgia nacional, con temas y caracteres de cierta identidad propia. Ya en los inicios de la centuria siguiente, el ejemplo de Dunlap propició la aparición de dramaturgos como James Nelson Barker, John Howard Payne y Samuel

Woodsworth, cuyas comedias y obras históricas –deficientes en muchos aspectos– se movían, sin embargo, en una vía correcta, al poner énfasis en la idiosincrasia, el carácter y la proyección de personajes extraídos de la propia sociedad estadounidense.

La auténtica etapa de despegue del teatro nacional se verificó a partir de los años veinte del pasado siglo, con el surgimiento de autores de la importancia de Eugene O´Neill –que por esa época dio a conocer sus creaciones El emperador Jones, Anna Christie, Deseo bajo los olmos y El gran dios Brown)–; Maxwell Anderson, con su drama bélico El precio de la gloria (What Price Glory, junto a Lawrence Stallings) y la comedia hogareña Los niños del sábado (Saturday´s Children), o Robert Sherwood, a quien debemos El camino hacia Roma (The Road to Rome).

Al empuje del teatro más comercial se enfrentó la reación de agrupaciones escénicas, portadoras de la experimentación y la novedad. Broadway, convertido gradualmente en un emporio de las representaciones dramáticas y musicales, acogía piezas que solo se mantenían en cartelera por dos noches y éxitos de taquilla que conservaban encendida la antorcha por largas temporadas (ejemplos: La vida con papá / Life with Father, de Howard Lindsay y Russel Crouse, tuvo más de tres mil representaciones consecutivas, al igual que Camino del tabaco / Tobacco Road, pieza de Jack Kirkland inspirada en la célebre novela de Erskine Caldwell). Aunque a finales de los años cuarenta ocuparon amplio espacio en el cine de Hollywood las versiones teatrales (entre las más interesantes: La soga, Alfred Hitchcock; La heredera, William Wyler, y Corazón ardiente, Vincent Sherman), a inicios de la década siguiente, una nueva generación de dramaturgos, encabezada por Tennessee Williams, con su tratamiento de temas hasta entonces poco transitados en los tablados neoyorquinos, daba solidez, impacto y trascendencia al teatro estadounidense. No resulta extraño que los productores de Hollywood decidieran explotar al máximo las posibilidades de aquel boom. La década fue pródiga en adaptaciones y versiones de piezas teatrales que, con variables resultados, invadieron las pantallas del mundo.

La película que inició la cabalgata fue Un tranvía llamado deseo, sobre el mítico drama de Williams, dirigida por Elia Kazan en 1951, con Vivien Leigh y Marlon Brando en los papeles centrales. El propio año apareció una adaptación cinematográfica, realizada por Lázló Benedek, del drama de Arthur Miller La muerte de un viajero; filme que no estuvo a la altura de la difundida pieza escénica. En cambio, la cinta de Kazan, destinada a la condición de clásico, se ofrece en una revisión como un legítimo logro del cine proveniente de las tablas. La censura adulteró el final de esta película (Stella Dubois, la esposa que todo lo perdona, no abandona al marido cuando descubre que su hermana demente ha sido violada por él) e impidió un enfoque explícito de la verdadera causa del suicidio del esposo de Blanche (sorprendido por esta en pleno acto homosexual); pero aun así se trata de un filme tan relevante en la construcción de ambiente, diseño de los personajes y exploración de los conflictos marcados por la llegada de una mujer con pasado (víctima de la frustración, la soledad y el desamparo) al hogar de su hermana, que bien merece situarse entre las experiencias más memorables del maridaje entre teatro y cine. La mano experta de Kazan contrarresta la claustrofobia que causa la existencia de un escenario casi único, mediante el empleo acucioso del primer plano; ello le permite atrapar el más mínimo gesto, la mirada más fugaz, en un concierto visual y sicológico sin precedentes. La carga de patetismo y dureza de los parlamentos jamás actúa como un peso muerto, porque se integra sin dificultad al dinamismo de las imágenes y al intimismo de las escenas. La poliédrica actuación de Vivien Leigh y la presencia sin mácula de Marlon Brando, la sinceridad de Kim Hunter y los matices con que Karl Malden construye su personaje, fueron definidos por el crítico Kenneth Turan, de Los Angeles Times, como “el más estremecedor despliegue interpretativo del cine estadounidense de todos los tiempos”.[25]

[25] K. Turan: “Estreno de Williams causa enormes expectativas”, en Los Angeles Times, 23 de septiembre de 1951, p. 12.







Un tranvía llamado deseo
(1951, Elia Kazan)

Una estética del desgarro, la desolación y el caos, que representa uno de los más memorables encuentros del cine con el teatro.



En un intento de repetir el éxito alcanzado por la película, surgieron a partir de 1951 numerosas adaptaciones de textos teatrales que abarcaron toda la década. Los títulos que se relacionan a continuación, todos de autores norteamericanos, dan una idea de la importancia que para los productores de Hollywood revestía la atención al medio escénico (se han omitido las referencias a los filmes musicales de origen teatral, por su ubicación en el capítulo "La espiral de la música"):

Come Back, Little Sheba (1952). Dir: Daniel Mann. Autor de la obra: William Inge. Guion de Ketti Frings. Con Shirley Booth (premio Oscar) y Burt Lancaster. Distribuida en Cuba con el título Sin rastro del pasado, trata sobre un matrimonio que, en el otoño de su vida, saca a flote viejas frustraciones, tragedias e incomprensiones. Un filme bien concebido y actuado con garra.

The Member of the Wedding (1952). Dir: Fred Zinnemann. Autora: Carson McCullers, que colaboró en el guion. Con Julie Harris, Ethel Waters y Brandon de Wilde. Los espectadores cubanos la conocieron bajo el título Cruel desengaño. El realismo poético de la obra original convertido en teatro fotografiado.

La luna es azul (1953). Dir: Otto Preminger. Autor: Hugh Herbert, que también escribió el guion. Con William Holden, Maggie McNamara y David Niven. Provocó algún revuelo en su estreno por ciertas alusiones al sexo que se consideraban en su tiempo "un atentado al pudor". En realidad, una de las cintas más débiles del maestro Preminger, que se limitó a tratar el argumento como si estuviera en un tablado.

The Country Girl (1954). Dir: George Seaton. Autor: Clifford Odets. Guion del director. Con William Holden, Bing Crosby, Grace Kelly (premio Oscar). En español, La que volvió por su amor, trata sobre el equívoco que envuelve el carácter de una mujer casada con un cantante alcohólico. Ni el Oscar de la Kelly ni el de Seaton por el mejor guion adaptado convencieron a la mayoría. La dirección dejó cabos sueltos de primer orden.

Sabrina (1954). Dir: Billy Wilder. Autor: Samuel Taylor, que coescribió el guion con Wilder y Ernest Lehman. Intérpretes: William Holden, Audrey Hepburn y Humphrey Bogart. La historia versa sobre la hija del chofer de una familia adinerada que se enamora del más joven de los

herederos mientras atrae el interés del hermano de este. Resulta en una comedia romántica en la que el realizador despliega toda su habilidad para escamotear los rastros teatrales y que es servida por tres actores con magnetismo.

La rosa tatuada (1955). Dir: Daniel Mann. Autor:

Tennessee Williams. Guion de Hal Kanter. Con Anna Magnani y Burt Lancaster. Aborda las peripecias de una viuda cuando en su vida aparece otro hombre, como tema de una película bien facturada, por momentos divertida y, en ocasiones, conmovedora. La Magnani recibió un merecido Oscar protagónico.

Picnic (1955). Dir: Joshua Logan. Autor: William Inge. Guion: Daniel Taradash. Con William Holden, Kim Novak y Rosalind Russell. Es la historia de un forastero que se presenta de improviso en un pueblecito de Kansas y altera el rumbo de muchas cosas. Abundan la crítica de costumbres y la moral provinciana, la lucha de clases y los choques intergeneracionales en un filme al que tal vez sobraron pretensiones, pero digno de atención por su desenfado y su carga de adrenalina.

The Big Knife (1955). Dir: Robert Aldrich. Autor: Clifford Odets. Guion: James Poe. Intimidad de una estrella fue el título en español de esta cinta, donde un actor estrella de Hollywood se suicida ante el acoso y el chantaje que ejerce sobre él un productor sin escrúpulos. A los estereotipos y efectismos de la trama se sumaron las actuaciones nada sutiles de Jack Palance, Rod Steiger e Ida Lupino.

Horas desesperadas (1955). Dir: William Wyler. Autor: Joseph Hayes, también guionista. Con Humphrey Bogart, Fredric March y Martha Scott. Narra la odisea que vive una familia cuyos miembros son rehenes en su propia casa de una banda de matones. No obstante algunos logros de suspenso, deriva en una película con más ambiciones que resultados, donde la profesionalidad de Wyler se estrella contra las numerosas inverosimilitudes del argumento.

Té y simpatía (1956). Dir: Vincente Minnelli. Autor: Robert Anderson, a quien se debe el guion. Señalado sin fundamento por sus compañeros como homosexual, un joven estudiante encuentra apoyo y comprensión en una mujer que lo ayuda a superar la crisis. Si existiera un raro trofeo

para la pieza teatral "más hipócrita y retorcida de los años 50", esta sería la ganadora. Drama y película comparten las mismas dosis de demagogia y oportunismo, sin contar la estrechez artística de un filme que en ningún momento sirve a la causa del buen cine.

Baby Doll (1956). Dir: Elia Kazan. Autor: Tennessee Williams, que asumió la escritura del guion. Con Carroll Baker y Karl Malden. En este filme, la relación carnal no consumada entre una chiquilla y su esposo, un hombre mucho mayor, desata una ola de violencia. Condenada por la Liga de la Decencia por una sensualidad atrevida para su tiempo, la cinta queda como un divertimento que traslada al ámbito sureño algunas claves vodevilescas, con referentes en las novelas de Caldwell.

La casa de té de la luna de agosto (1956). Dir: Daniel Mann. Autor: John Patrick, quien también escribió el guion. La obra de teatro fue una adaptación de la novela de Vern J. Sneider. Actuaron Marlon Brando, Glenn Ford y Machiko Kyõ. Con la óptica de la comedia y más o menos cercana a la sátira, se enfoca la presencia de oficiales estadounidenses en el Japón de posguerra, enviados con la misión de "americanizar" a la población asiática. Una obra formalmente esmerada, con una caracterización que resulta un ejemplo de agudeza a cargo de Brando (en el papel de Sakini) pero, una vez más, el triunfo de las concepciones teatrales sobre las cinematográficas.

Bus Stop (1956). Dir: Joshua Logan. Autor: William Inge. Guion: George Axelrod. Con Marilyn Monroe y Don Murray. Distribuida en Cuba con el título Nunca fui santa, narra las vicisitudes de un romance entre un ingenuo vaquero y una rubia cantante de salón. La comedia conserva el tema básico de la pieza, pero el guion marca diferencias: mientras que el texto original se desarrolla en un solo escenario –el interior de un establecimiento– la acción de la película se desplaza desde allí hasta un rancho, un centro nocturno y un excitante rodeo (con desfile incluido). Axelrod,

quien un año antes había participado con éxito en el guion de su obra La comezón del séptimo año (The Seven Year Itch), también protagonizada por la Monroe, logró imprimir a este nuevo trabajo un aura de movilidad y frescura de mucho alcance.

La mala semilla (1956). Dir: Mervyn LeRoy. Autor: Maxwell Anderson.

Guion: John Lee Mahin. Con Nancy Kelly, Patty McCormack, Henry Jones. Cuenta la historia de una sicópata asesina, de solo ocho años de edad, cuyo comportamiento se atribuye a supuestos factores hereditarios. El filme alteró el desenlace de la pieza, mucho más inquietante, y saturó de verborrea innecesaria la pantalla.

El ansia perversa (1957). Dir: Fred Zinnemann. Autor: Michael Vincent Gazzo, que fue uno de los tres guionistas del filme. Con Don Murray, Eva Marie Saint y Anthony Franciosa (este último fue galardonado en el Festival de Venecia y nominado al Oscar). Su título original fue A Hatful of Rain y constituyó uno de los primeros enfoques de la drogadicción en el cine estadounidense. Convincente en algunos pasajes, introduce en la trama determinados resortes melodramáticos de viejo cuño. Hay fluidez en la hilvanación de la historia, pero las imágenes de los narcotraficantes están delineadas con superficialidad.

La gata en el tejado caliente (1958). Dir: Richard Brooks. Autor: Tennessee Williams, quien colaboró con James Poe en el guion. Actuada por Paul Newman, Elizabeth Taylor y Burl Ives. Trata sobre los traumas de que es víctima un joven de familia adinerada, que se considera responsable del suicidio de su mejor amigo, su dependencia del alcohol y su negativa a mantener relaciones carnales con la esposa. La película, sobrevalorada por muchos críticos, nunca fue estimada por Williams. La versión aminoró sensiblemente la crudeza de algunos pasajes del original, distorsionó la sicología de varios personajes y no tuvo en la Taylor la intérprete más adecuada para el papel de Maggie, cuyo fuerte erotismo estaba muy alejado de las posibilidades de la actriz.

El diario de Ana Frank (1959). Dir: George Stevens. Autores y guionistas: Frances Goodrich y Albert Hackett. Con Millie Perkins, Joseph Schildkraut y Shelley Winters (esta última fue premio Oscar a la mejor actriz de reparto). Aborda las tensiones y angustias de un grupo de judíos que vive durante dos años en cautividad voluntaria en un edificio de Amsterdam, Holanda, para escapar a la persecución de la Gestapo. El drama, de gran éxito en Broadway, se basó en el diario escrito por la jovencita Ana Frank, que murió en un campo de concentración nazi. Tan minuciosa en los detalles hasta alcanzar el virtuosismo, la película chocó, sin embargo, con dos elementos muy negativos: a) el afán de abarcar todas las incidencias del texto original, lo que produjo una sesión claustrofóbica de dos horas y media de

proyección, y b) la total incompetencia de la actriz principal para expresar la vida interior de su personaje.

De repente, en el verano (1959). Dir: Joseph L. Mankiewicz. Autor: Tennessee Williams. Guion: Gore Vidal. Con Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift. Una dama acaudalada trata de impedir, por todos los medios, que se divulgue la forma en que vivió –y, sobre todo, el modo en que murió– su hijo homosexual. La película, como el drama en que se inspiró, está en el borde, en el vértigo, en la zona fronteriza entre lo real y lo soñado. Un tour de force para el director, pero logró sus objetivos bajo el fuego graneado de la censura.

The Fugitive Kind (1959). Dir: Sidney Lumet. Autor: Tennessee Williams, que asesoró el guion. Con Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward. Se distribuyó en Cuba como El hombre de la piel de víbora. Una italiana radicada en los Estados Unidos, víctima de un marido enfermo y prepotente, se convierte en amante de un joven vagabundo. La pieza no figura entre los mayores aciertos de Williams y la versión fílmica acrecentó sus debilidades. La ausencia de química en el dúo Brando-Magnani (entre el mutismo sin descanso del actor y la equivocada elección de la actriz en un papel que hizo poco creíble), junto a largas secuencias sin solución cinematográfica, conspiraron abiertamente contra la calidad del filme.

Las conclusiones que se derivan de cualquier análisis basado en aquella eclosión de obras teatrales envueltas en celuloide, apuntan inevitablemente hacia ciertos males comunes. Con algunas excepciones bien delimitadas, fueron filmes que, por timidez, influencia de la censura, cierta confusión entre los fines y los medios, subordinación de la imagen a los diálogos, limitada exploración de la cámara en secuencias de mucho peso dramático, tendencia a reiterar con exceso móviles y motivaciones ya desarrollados desde las escenas iniciales, y frecuentes errores de casting, se acercaron con vacilaciones (o arbitrariedad) a la fuente de origen.

La ola de adaptaciones de textos teatrales en los años cincuenta, que incluyó en Hollywood más de una aproximación a autores extranjeros como los ingleses Terence Rattigan [Mesas separadas (1958), de Delbert Mann] y Agatha Christie [Testigo de cargo (1957), de Billy Wilder], la francesa

Marcelle Maurette [Anastasia (1956), de Anatole Litvak] y el húngaro Ferenc Molnár [El cisne (1956), de Charles Vidor], perdió impulso en la década siguiente, en la que surgieron otras derivaciones del teatro de Williams [Verano y humo (1961), de Peter Glenville; Dulce pájaro de la juventud (1962), de Richard Brooks; La noche de la iguana (1964), de John Huston] y dos experiencias de mucho interés: ¿Quién le teme a Virginia Woolf? (1966, Mike Nichols), sobre el drama de Edward Albee, y Becket (1964, Peter Glenville), versión de la pieza de Jean Anouilh.

Debe apuntarse que, desde los años setenta hasta hoy, ha disminuido la cantidad de realizaciones de extracción teatral en la llamada Meca del Cine. Se ha contado en estas décadas con productos aislados de cierta resonancia, por el estilo de Juego mortal (Sleuth, 1972) y Amadeus (1984), el primero de Mankiewicz, y el segundo de Miloš Forman, pero se impone reconocer que las cámaras y el tablado ya no se buscan con insistencia. ¿Han influido en esto las señales de desgaste de la dramaturgia estadounidense en los últimos tiempos? En buena parte, sí. ¿Dan muestras de escepticismo los productores de más reciente promoción? También. Por encima de todo conviene recordar que, si hoy escasean las ideas brillantes en los dramas de Broadway, tampoco sobresale por su "originalidad" la mayoría de los guiones que se aprueban en las factorías de Hollywood.

En América Latina, la alianza entre teatro y cine ha dado más motivos para el descontento que para la euforia y no ha sido la vía más transitada por sus cineastas. En la época de su bonanza popular y económica, las cinematografías de México y Argentina se aventuraron muchas veces en el terreno de las bambalinas, con resultados que oscilaban entre una mediocridad sin paliativos y una incursión desnuda en las aguas del teatro filmado. En los casos más deplorables, el encartonamiento de los diálogos, el estatismo de la cámara y el tono declamatorio de los actores llegaban a extremos incalificables. La frase "la teatralidad no es teatralería"[26] que empleó un crítico mexicano a fines de los años cuarenta, resumía con lucidez la anemia artística de múltiples ejemplos.

Del propio México, bastaría recordar aquellas atroces adaptaciones de Echegaray y Jardiel Poncela que brindó el cubano Ramón Peón a mediados de esa década. Más tarde, con mayor coherencia en el tratamiento de las historias, vendría la filmación de piezas de dramaturgos como Rodolfo Usigli (El niño y la niebla, de Roberto Gavaldón), Alejandro Casona (La tercera palabra, de Julián Soler; Las tres perfectas casadas, de Gavaldón), y Jacinto Benavente (La malquerida, de Emilio Fernández). En el cine argentino fueron numerosas las versiones de obras europeas: La señorita Julia (August Strindberg), Casa de muñecas (Henrik Ibsen), El abanico de Lady Windermere (Oscar Wilde), La dama duende (Pedro Calderón de la Barca) y un etcétera que, debe anotarse, tuvo algunos puntos de ventaja sobre el cine azteca. Por otro lado, Brasil ganó la Palma de Oro en Cannes (1962) con El pagador de promesas, de Anselmo Duarte, basada en la obra teatral de Alfredo Dias Gomes y con un tema religioso bastante controvertido. Mucho tiempo después, mediante una arriesgada propuesta (un solo escenario central y dos personajes), el director Arnaldo Jabor interesó a la crítica con el filme Yo sé que te voy a amar.

[26] El Arcipreste de México: "Celuloide y bambalinas", en Cinema, México D.F., 22 de octubre de 1949, p. 41.

En Cuba, el abordaje fílmico de obras teatrales abarca hasta hoy más de una docena de títulos, con autores nacionales en la mirilla (Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, Eugenio Hernández Espinosa, entre otros). Como es habitual, unos temas mostraron más resistencia que otros a la incisividad de las cámaras y, por supuesto, el desarrollo dramático de las historias no ha estado siempre tan atento a la elocuencia de las imágenes como al efecto de los diálogos. En este renglón merece destacarse el equilibrio alcanzado por Mi socio Manolo, de Julio García Espinosa, y Casa vieja, de Lester Hamlet.

Más allá del telón

Si escrutamos un estricto origen etimológico, la acción de tejer se relaciona con la operación de ensamblar o construir. O lo que es igual: se puede tejer una tela, un edificio o un texto. Si este es teatral, corresponde a los cineastas la nada fácil tarea de destilación, metamorfosis, transformaciones que son verificables, búsquedas de esencias más que de particularidades. Allí donde hay hipertrofia e impostura, no se necesitará la voz del crítico para denunciarlas, porque un espectador avispado sabrá descubrirlas de inmediato. La literatura que alguien ha definido como "rápida, desechable, desmañada y caótica" ha sido en contadas ocasiones la matriz de un cine dotado de solidez y hondura, pero incluso ante las letras náufragas, un buen adaptador siempre puede tensar su arco, poner a prueba su fantasía y situar la flecha donde corresponde. La misma situación se presenta a los adaptadores y directores frente a una obra de teatro. Tener un oído adecuado para metabolizar los diálogos, (re)conocer en qué momento la palabra deja de ser un estímulo para avanzar y se convierte en una piedra que obstruye el camino, saber cuándo hay rebuscamiento en un símbolo y cuándo se integra con armonía al corpus de la historia, y tener el sentido de la oportunidad para cada omisión, cada sustitución y cada vuelta de tuerca, son cualidades que se cultivan, se educan, se profundizan y se subliman y son también características de los adaptadores y realizadores que, con mejores resultados, han asumido el reto de trasladar a la pantalla las obras escénicas más significativas.

LA ESPIRAL DE LA MÚSICA

Toda la música es lo que se despierta en ti, cuando eres recordado por los instrumentos.

Walt Whitman

La banda sonora

En el cine, primero no fue el verbo. La música recoge la memoria del pianista que acompañaba a las imágenes mudas y enfatizaba la pasión amorosa de Valentino, seguía con agilidad los descalabros de Chaplin y Keaton, los peligros que enfrentaba Pearl White y las peripecias del intrépido Tom Mix. El 6 de octubre de 1927, con la presentación en New York de la cinta de Alan Crosland El cantor de jazz (The Jazz Singer),[27] los públicos se acercaron con entusiasmo a las melodías que brotaban de la pantalla, interpretadas por el mítico Al Jolson. A partir de entonces, el sonido se convertiría en el clásico invitado que se niega a abandonar la fiesta. Se hizo irrevocable el camino que abría esta nueva etapa al género de canto y baile, que así hallaba su medio natural de expresión, contra el silencio que lo amordazó en el pasado. Las nóminas de los estudios de filmación acogieron una legión de músicos, algunos con más inspiración que talento; otros, maestros de la sinfonía y el concierto que miraban con curiosidad o desconfianza el arte recién nacido, pero adaptables a las ventajas monetarias que reportaba el arte séptimo. Aunque fue creada en 1928 la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, encargada desde el año siguiente de estimular los valores técnicos y profesionales con sus codiciados premios (bautizados con el nombre de Oscar desde 1931), no fue hasta 1934 cuando se adjudicaron por vez primera los trofeos para la mejor partitura y la mejor canción.

[27] The Jazz Singer erróneamente se considera "la primera producción hablada" de la historia del cine, aunque en realidad era una película silente con el sonido aplicado a varios números musicales y algunas secuencias dialogadas. Fue al año siguiente, exactamente el 6 de julio de 1928, cuando se estrenó, en el cine Strand de la propia ciudad, Luces de Nueva York (Lights of New York), primer filme totalmente sonorizado.

De entrada, las funciones primordiales de la música en una banda sonora radican en el apoyo a la carga expresiva de determinadas secuencias, el reflejo apropiado del tema central de la película y la serie de motivaciones que contribuyan a dar énfasis y enriquecimiento al humor, el lirismo o la dimensión dramática que contiene la historia. Como ciertas leyes existen para ser violadas, no han faltado ejemplos que contradicen esos principios, sin provocar el rechazo de la crítica: en 1974, el filme de Sidney Lumet Crimen en el Expreso de Oriente, sobre una novela de Agatha Christie que especulaba hasta el delirio con un hecho real (el secuestro y muerte del pequeño hijo del famoso aviador Charles Lindbergh, en 1932) hacía esperar, por tratarse de una trama de crimen y misterio, una de esas partituras ricas en acordes siniestros y grandes dosis de intensidad dramática. Ya desde los mismos créditos, el musicalizador inglés Richard Rodney Bennett sorprendió a todos con una pieza mayoritariamente desenfadada y alegre, en busca de un impactante contraste. Un colega de Bennett, el genial Bernard Hermann, se opuso con gritos al experimento: "¡Es el tren de la muerte! ¡No entiendo cómo se pudo tomar en serio esa película!",[28] pero su opinión se perdió en el aluvión de elogios que recibió la iniciativa del británico, considerada por los comentaristas una prueba de originalidad y agudeza.

[28] Citado por Gonzalo Xalabarder, en La música es la estrella, análisis de quince bandas sonoras sobresalientes que publicó la revista Fotogramas, España, diciembre de 1998.

En los tiempos actuales, se impone reconocer que los compositores cinematográficos se han convertido en auténticas estrellas del mundo de la música. La música original de Titanic, el multipremiado filme de James Cameron, logró vender once millones de discos y le valió reconocimiento mundial a su autor, James Horner. Hace más de medio siglo, las salas de concierto no acogían a los maestros de la

especialidad para que cubrieran programas con sus partituras para el cine, mientras que autoridades dentro de la llamada música culta (un Aaron Copland, un William Alwyn, un Georges Auric) debían limitarse a la interpretación en vivo de sus sinfonías, conciertos y música para ballet, con exclusión de sus trabajos para la pantalla. Hace poco se repletaban los locales que presentaban a Ennio Morricone con un programa sinfónico dedicado exclusivamente a sus creaciones de carácter fílmico y lo mismo puede decirse de talentos como John Williams y Vangelis. En un pasado no muy lejano, la industria discográfica apenas prestaba alguna atención a las bandas sonoras, terreno casi siempre monopolizado por determinados éxitos del género musical, vía Broadway. Hoy, un renglón de fuerte gancho comercial es el relacionado con las partituras cinematográficas, en una caudalosa lista que incluye trabajos de Howard Shore (El Señor de los Anillos), Angelo Badalamenti (Mulholland Drive) y James Horner (Casa de arena y niebla), entre muchos otros, a la vez que se rescatan para las nuevas generaciones joyas de tanto valor como las partituras de Franz Waxman (Sunset Boulevard, Rebeca), Max Steiner (El tesoro de Sierra Madre, Lo que el viento se llevó) y Johnny Mandel (A quemarropa). Los gestores de esta mercadotecnia, aunque tardíamente, han descubierto lo que conocen los más devotos espectadores desde que el cine pronunció sus primeras palabras: que la música escrita para la pantalla, en su mejor expresión, no es un ingrediente más de la producción, sino una pieza que despierta emociones y sentimientos, mueve los resortes de la evocación o la nostalgia, configura un mundo específico de vivencias y fantasías.

Para entender este cambio de perspectiva ha de tenerse en cuenta, además, que ningún cinéfilo auténtico se limita a dirigir exclusivamente su atención a los giros de un argumento o la presencia de los actores, por importantes que sean. El flujo sanguíneo de la pantalla invita a otras incursiones, otros contactos, otras dimensiones, entre los que la música representa una fuerza de aliento excepcional. Si algunos melómanos han sido capaces de descubrir que la música medieval tiene diversas líneas de afinidad con la del siglo veinte, no han faltado cinéfilos aptos para discernir, en

determinadas partituras escritas directamente para un proyecto fílmico, ecos y reflejos de un Wagner, un Chaikovski o un Berlioz. Del mismo modo, un espectador familiarizado con textos antiguos, puede evocar y comparar, ante filmes inspirados en los clásicos griegos, “la trompeta que pone en llamas la playa con su sonido” (Los persas, de Esquilo) o “el toque de trompeta que relampaguea como un rayo” (Las fenicias, de Eurípides) y sacar conclusiones sobre la forma en que esas sinestesias son traducidas al lenguaje de las cámaras.

Mucho más intrincada de lo que algunos suponen, la red musical que envuelve a las grandes reconstrucciones de épocas remotas ha suscitado más preguntas que respuestas: ¿Basta conocer cuáles eran los instrumentos que amenizaban los festines de los emperadores romanos? ¿Es suficiente adentrarse en la obra de los madrigalistas ingleses para tener una idea confiable de la música que se escuchaba en la corte isabelina? ¿Será siempre preferible esa solución intermedia que se balancea entre la investigación histórica y la creación de obras sinfónicas que se proponen interpretar el espíritu de un texto, sin ataduras localistas o epocales? Analicemos dos ejemplos interesantes.

El compositor ruso Serguéi Prokófiev ganó el premio Rubinstein a los 23 años con su primer concierto para piano. Vivió en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Alemania, y en 1934 regresó definitivamente a su patria. Obtuvo gran renombre como pianista, casi siempre en la interpretación de sus propias composiciones. Fue autor de óperas, ballets, sinfonías y conciertos para piano y para violín. Sus aportes a la pantalla incluyen los filmes Alejandro Nevski e Iván, el Terrible de Eisenstein, quien tuvo frases de elogio para la forma en que el autor se adhería al principio del montaje en la construcción de sus imágenes musicales. Su partitura para Iván, el terrible, muy especialmente, fue una muestra de acoplamiento con el sentido trágico de la historia y, sobre todo, una variedad sin límites de matices que recorrían con firmeza la definición de los caracteres, las peculiaridades de cada secuencia y la fuerza visual de muchos pasajes. Se puede descubrir, al cabo de cierto tiempo, cómo maneja Prokófiev un

proceso de superposición de planos sonoros y también una ingeniosa ubicación que se manifiesta en la sucesión de inflexiones, pausas y crescendos. Si la trama del tempestuoso Zar exigía una réplica musical cargada de sugerencias, bravura y asociaciones mentales, no hay duda de que el artista la aportó con creces.

El caso del compositor inglés William Walton es también digno de elogio. Suya fue la tarea de respaldar con el pentagrama tres películas de Laurence Olivier inspiradas en obras de Shakespeare: Enrique V, Hamlet y Ricardo III. El hecho de que Walton fue un autodidacta que a los diecisiete años impresionó a todos con una obra para cuarteto con piano y a los treinta se codeaba con los consagrados como autor de sinfonías, oberturas y una sólida pieza para solista, coro y orquesta (El festín de Baltasar), lo sitúa en el capítulo de los privilegiados. Artista habituado a meditar largamente sus composiciones y nunca presionado por el ansia de lograr una producción copiosa, según la definición de la crítica, entendió con facilidad las exigencias del desempeño fílmico. Para Enrique V concibió una partitura tan atenta al contexto cultural de la época retratada como a las posibilidades de diversificación que le ofrecían las metamorfosis de los escenarios –de la placidez al torbellino, del espíritu galante a la intensidad épica, de la intimidad del primer plano al desfile de grandes panorámicas–, resueltas con precisión y autoridad. En Hamlet, ante un trabajo más difícil, el autor puso en la mirilla dos núcleos de la tragedia: el destino fatídico del príncipe y la atmósfera enrarecida y turbia de la corte danesa. El resultado fue una propuesta melódica en la que se alternan o confunden la elegía y el tono conspirativo, la pincelada poética y el sentimiento de amenaza, el rugir de las pasiones y la interioridad de los monólogos. Años después, en Ricardo III, las intrigas y crímenes del monstruoso monarca que terminó ofreciendo “su reino por un caballo” fueron calzadas por una música que, incansablemente, supo comentar, acentuar o degradar las voces de mando, los murmullos enconados y los diálogos culpables.

La música habla

En los años cuarenta y buena parte de la década siguiente, Hollywood desató un concepto de la musicalización que, pese a indudables aciertos aislados, lastró sin remedio el corpus artístico de numerosas producciones: la intrusión desaforada del acompañamiento musical a lo largo y ancho de las películas. Esta tendencia, practicada por las máximas empresas de filmación (Metro, Fox, RKO, Warner y Paramount) se basaba en el empleo de bandas sonoras que apenas conocían unos momentos de tregua en todo el desarrollo del argumento. Sobre este tejido sonoro, que tenía tanto de convencional como de irritante, surgía algún acorde para marcar una zona tensa del diálogo o el descubrimiento de un detalle vital para los personajes. También por aquellos tiempos hubo experiencias con más ruido que nueces.

En 1945, el drama de un alcohólico sirvió de bandeja para que el maestro Billy Wilder forjara su exitosa película Días sin huella (The Lost Weekend). La música se debió a un compositor casi siempre efectivo: Miklós Rózsa; pero, en esta ocasión, su apego a un naturalismo forzado lo llevó a introducir en su partitura, en las frecuentes citas del protagonista con el vaso y la botella, unos compases que intentaban imitar el paso devastador de la bebida por la garganta del individuo. En ocasiones, se pretendía romper la rutina orquestal con el empleo de algún instrumento poco conocido o cuya sonoridad resultara novedosa desde la pantalla (el citado Rózsa apeló al llamado theremin, que no solo utilizó en Días sin huella sino también en el suspenso Cuéntame tu vida (Spellbound, de Alfred Hitchcock) con resultados desiguales en el primer caso y efectos bien meditados en el segundo. No fue hasta 1950 cuando la hegemonía absoluta de un instrumento fue explotada con toda legitimidad. Ello ocurrió con la cítara en la cinta inglesa El tercer hombre, obra maestra de Carol Reed. El tema desarrollado por Anton Karas dio a la Viena de posguerra y a las andanzas del enigmático Harry Lime (Orson Welles) una

dimensión singular, como si nos quedáramos atrapados en una idea fija, prisioneros de una tonada repetitiva pero hechizante, o atados a un disco que quedara súbitamente atascado.

Cuatro partituras coronadas por los dioses colmaron la pantalla mundial en los años cincuenta. Sin ellas, el arte de la musicalización perdería una parcela inapreciable; gracias a ellas, ese arte despejó sus vías y situó metas más ambiciosas.

La primera, cronológicamente, fue la de Un tranvía llamado deseo, escrita por Alex North para la versión de Elia Kazan. La Nueva Orleans donde busca refugio la figura principal es inseparable del jazz, y a este género, a su mezcla de lamento y sensualidad, euforia y patetismo, intensidad y melancolía, acudió North con las armas que le otorgaban su formación profesional y un talento a toda prueba. Con elocuencia sostenida en la parte introductoria, con sondeos de calibre en la captación del ambiente, y como en sordina en la gran secuencia de la confrontación de Blanche con el novio colérico, el trabajo del compositor teje una tela de tonos cambiantes, incisivos, que se ajusta al drama como el guante a la mano.

Le sigue La Strada, tal vez la obra más conmovedora de Federico Fellini, con música de Nino Rota, de cuya alianza con el director surgirían tantas películas memorables. La inspiración y fecundidad de Rota originaron partituras de rica sonoridad y admirable adecuación a géneros y temas, pero La Strada constituye un homenaje de su pentagrama a los seres humillados y ofendidos, a la poesía de los que manan luz cuando todo a su alrededor está lleno de tinieblas, a la pureza de los sentimientos y al triunfo final de la bondad sobre el imperio de la bestia.

En 1958 se estrenó uno de los clásicos inderrotables de Hitchcock, Vértigo, filme musicalizado por Bernard Herrmann.[29] Este domina esa doble acción que los grandes compositores saben desplegar sin aparente esfuerzo: develar y revelar. Su partitura ciñe a ese personaje que proyecta su destino en una dirección de la que no hay regreso posible y, al propio tiempo, escruta temas y subtemas de la obra –el llamado del abismo, el miedo, el amor, la resurrección

imposible pero deseada, la pesadilla que trastorna la razón, el complejo de culpa, la falsa identidad y la traición que pide castigo–, como si el relato de Boileau y Narcejac en que se basó el filme hubiera demandado desde su publicación ese concierto hecho de lirismo wagneriano y algunos ecos de Mahler, sin perder en momento alguno el sello personal e intransferible de su creador. Dos años después de Vértigo, apareció Psicosis. Director y compositor se reunían de nuevo y, una vez más, Hermann confirmaba su maestría.

[29] Bernard Herrmann trabajó también para Orson Welles, para quien compuso la música de otra gran película de la historia del cine: Ciudadano Kane, con la que Vértigo siempre ha discutido el primer lugar en la lista de las mejores películas según la crítica. Además, musicalizó para Welles la obra radiofónica La guerra de los mundos, que catapultó la carrera de este joven director y guionista que apenas tenía entonces 23 años.

Hiroshima, mon amour, coproducción entre Francia y Japón realizada en 1959 por Alain Resnais, contó con los aportes musicales del italiano Giovanni Fusco (que más tarde sería colaborador de Antonioni en La aventura, El eclipse y El desierto rojo) y de Georges Delerue (quien tiene una vasta obra para cine, pues fue uno de los compositores preferidos de la nouvelle vague y trabajó fundamentalmente con el director François Truffaut). Fiel a la historia –la pasión que une a una actriz francesa y un arquitecto nipón en el marco de una ciudad recién abatida por el infierno atómico– los compositores supieron edificar un puente entre la pareja y el dramático escenario en que vive su breve romance. Evitando los estereotipos, resistiendo cualquier concesión al facilismo sentimental, dando la espalda a las soluciones manidas, entregaron una partitura que equivale a un momento de gracia: ese que coloca al espectador dentro de la pantalla y de ahí lo traslada a una realidad quemante y avasalladora.

Hacia mediados de siglo, algunos cambios e innovaciones ponían una nota de expectativa en el pentagrama mundial.

Tras descubrir que en la electroacústica vibraba una voz humana al mismo tiempo infantil y megalómana, Karlheinz Stockhausen marcaba un hito con su Canto del adolescente, que supuso, al insertar la grabación de una voz de niño en el núcleo estructural de los sonidos sintéticos, una especie de alegato frente a la fiebre tecnológica, así como un paso adelante en la madeja de los primeros experimentos con medios electrónicos.

Por la misma época, se abrían camino las improvisaciones orquestales, se desarrollaban ciertas conexiones más o menos disimuladas con la vanguardia, y locales e instituciones de pura raigambre académica empezaban a congeniar con propuestas más heterogéneas. Resulta obvio que los compositores cinematográficos, en su mayoría, apenas respiraron o ignoraron del todo aquel clima de eclecticismo y flexibilidad. Los esquemas de musicalización para la pantalla siguieron sujetos al dictamen de los productores y en contadas ocasiones revelaron algo más que el acatamiento de fórmulas conocidas. No obstante, en el curso de los últimos cincuenta años, el cine ha permitido acercarse a diversas partituras que muestran cierto afán por escapar de la rutina, los ejercicios de manual y la retórica sonora. Una estimable lucidez en el empleo de los instrumentos, un mayor equilibrio entre el tema principal y los subordinados, así como criterios más sólidos en la solución de pasajes "etéreos" y momentos "turbios", han caracterizado los desempeños que cito a continuación:

Lawrence de Arabia (1962). Dir: David Lean. Música: Maurice Jarre. Un contrapunto sonoro entre la epicidad y el intimismo, logrado con imaginación y sutilezas.

A quemarropa (1967). Dir: John Boorman. Música: Johnny Mandel. Pocas veces la violencia del thriller ha sido traducida por la música con tanta creatividad. Su soporte: algo de jazz, un órgano electrónico y voces.

Érase una vez en el Oeste (1968). Dir: Sergio Leone. Música: Ennio Morricone. El compositor demuestra hasta dónde pueden llegar los sonidos de una armónica y cómo arropar la presentación de un personaje con una melodía y una voz sugerentes.

Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha (1970). Dir: Elio Petri. Música: Ennio Morricone. Esta vez el maestro italiano se adentra en los dominios de la paradoja, la alienación y la perfidia para dar a las imágenes un toque perfecto.

La noche americana (1970). Dir: François Truffaut. Música: Georges Delerue. El realizador se acerca a los enredos y complicaciones de un rodaje, y su musicalizador los envuelve en un aura de definición, identidad y frescura.

El padrino II (1974). Dir: Francis Ford Coppola. Música: Nino Rota y Carmine Coppola. Superior en ciertos perfiles a la primera parte de la saga, un drama que encuentra uno de sus puntales en una partitura excepcional.

Carrozas de fuego (1981). Dir: Hugh Hudson. Música: Vangelis. Sobre los Juegos Olímpicos de 1924, en París, un espectáculo que no siempre responde con hondura a sus objetivos, pero al que la música de un autodidacta confiere su valor más pronunciado.

Los intocables (1987). Dir: Brian De Palma. Música: Ennio Morricone. Uno de los mejores filmes de la segunda mitad de siglo sobre el enfrentamiento policial a la delincuencia, con una partitura que semeja un pequeño volcán en erupción al que no se puede detener.

Titanic (1997). Dir: James Cameron. Música: James Horner. Catastrofismo y amor imposible mecidos con sapiencia y entrega por un compositor que, posteriormente, se ha plagiado a sí mismo más de una vez.

Belleza americana (1999). Dir: Sam Mendes. Música: Thomas Newman. Esta esquela mortuoria del "american way of life" fue revestida con la partitura ideal: una mezcla de sinuosidad, ligereza, ambigüedad y distanciamiento.

Hable con ella (2002). Dir: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Partitura que logra una fiel identificación con los traumas, carencias y perturbaciones de los personajes.

El laberinto del fauno (2006). Dir: Guillermo del Toro. Música: Javier Navarrete. Una delicada tonada para niños sale de los cauces de la

gracia y la ensoñación para tejer una gama de asombro, inquietud, temor y descubrimientos.

Cualquier relación de aciertos fílmicos que se elabore pondrá de manifiesto el descenso experimentado por la cinematografía francesa en las últimas cuatro décadas, salvo algunas excepciones aisladas, sobre todo si se comparan las bandas sonoras que produjo en tiempos más lejanos y las que hoy conforman la mayoría de sus películas. Para el espectador/oyente que conoció los aportes de Jaubert y Thirier al cine de Marcel Carné (El muelle de las brumas, Entre dos luces, Los hijos del paraíso) o las partituras que creó René Cloërec para Autant-Lara (El diablo y la dama, Travesía de París) o el desempeño de François de Roubaix en El samurai, de Jean-Pierre Melville, el reloj de aquella sonoridad prodigiosa detuvo sus manecillas y aún buscan a los artistas que lo hagan funcionar de nuevo, en otra "edad de oro". En España, por el contrario, el cine realizado en los últimos treinta años supera ostensiblemente, en calidad formal y contenido, todo el que se produjo en el largo período franquista, y en este panorama los musicalizadores han dado repetidas pruebas de sus capacidades. Hoy su nómina incluye talentos como Alberto Iglesias, Roque Baños, Ángel Illarramendi, Juan Bardem, Alejandro Amenábar (también realizador, y de los buenos) y Lucio Godoy, entre otros.

En el Reino Unido se ha mantenido a través de los tiempos un clima de profesionalidad y autoexigencia que va desde Richard Addinsell (cuyo Concierto de Varsovia, que dio la vuelta al mundo, fue escrito especialmente para la pantalla en 1941) hasta Edward Shearmur, pasando por maestros de la estatura de William Walton (ya analizado en el presente estudio), Benjamin Frankel, Malcolm Arnold y William Alwyn.

La antigua Unión Soviética contó con dos gigantes: Prokófiev y Shostakóvich y una larga serie de compositores que, sin alcanzar el nivel de los anteriores, dieron pruebas de ductilidad e inteligencia. Asimismo, el cine polaco, que alcanzó prominencia con las obras de Andrzej Wajda, se anotó varios éxitos con musicalizadores de la calidad de Wojciech

Kilar, Andrzej Korzynski y Zygmunt Konieczny, entre muchos otros.

En Asia, debe destacarse la solidez de las bandas sonoras de las cinematografías de China y Japón. En China, en especial, por la rotundez y vigor que evidencia la filmografía de cineastas como Zhang Yimou (La linterna roja; Qiu Ju, una mujer china) y Ang Lee (Tigre y dragón), esta última cinta con un trabajo de ciencia y conciencia desarrollado por el compositor Tan Dun, premio Oscar muy merecido. Mientras en Japón, el maestro Fumio Hayasaka dio un toque de distinción a los filmes de Kurosawa El idiota y Vivir, así como a la obra de Kenji Mizoguchi Cuentos de la luna pálida de agosto (Ugetsu Monogatari), cinta en la que se alcanzó un grado de intensidad y belleza lírica pocas veces conseguido en la historia del cine.

En América Latina, los más representativos países, en el capítulo de la producción y la divulgación, han tenido ascensos y descensos cíclicos en el tratamiento de la banda sonora. Aunque Perú, Chile, Venezuela y Colombia se han anotado éxitos aislados en el apartado de la música de fondo, resultan México, Argentina, Brasil y Cuba quienes aportan las obras más significativas.

En México, la contribución del director de orquesta, autor y violinista Silvestre Revueltas (uno de los músicos más relevantes del continente en el siglo xx) se asocia con los felices resultados de Redes (de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel) y La noche de los mayas (de Chano Urueta), pero también en la fuerte partitura que escribió para ¡Vámonos con Pancho Villa!, realización de Fernando de Fuentes. Muchas creaciones de Emilio Fernández (Pepita Jiménez, La perla, Río Escondido) se apoyaron en el pentagrama, casi siempre confiable, de Antonio Díaz Conde. Hubo pasajes de mucho interés en la labor de Luis Hernández Bretón para el drama Él, cuyo leitmotiv acompañó con seguridad la fiebre de posesión y la locura del protagonista, y en Robinson Crusoe, donde las vicisitudes del náufrago famoso tuvo uno de sus puntales en una partitura que posee delicadeza y tensión, agudeza y autoridad; ambas películas dirigidas por Luis Buñuel. Por su

parte, Gonzalo Curiel (autor de la antológica canción Vereda tropical) asumió con discreción el fondo musical de Historia de un abrigo de mink (Emilio Gómez Muriel) y El vendedor de muñecas (Chano Urueta). En un plano de mediocridad o franco desequilibrio se movieron los desempeños de músicos como Gustavo César Carrión (La desconocida, de Chano Urueta; Estafa de amor, de Miguel M. Delgado), Raúl Lavista (con La bruja, de Urueta, y Caballero a la medida, de Delgado) y Sergio Guerrero, la grandilocuencia personificada (con Caín y Abel, de Alberto Gout, y Casa de perdición, de Ramón Pereda). Fue desigual, pero en ocasiones muy atinado, el compositor Manuel Esperón, musicalizador de la mayoría de los filmes que marcaron el apogeo del cantante y actor Pedro Infante, bajo la dirección de Ismael Rodríguez (Los tres García, Vuelven los García, Nosotros los pobres, Ustedes los ricos) y con el letrista Ernesto Cortázar, autor de canciones que lograron difusión a través del cine. En tiempos más recientes, se impone reconocer una serie de partituras que manifestaron precisión de estilo, variedad de expresión y madurez técnica. Entre ellas: Amores perros, en la que Gustavo Santaolalla (posteriormente laureado con dos Oscar, por Brokeback Mountain y Babel) quintaesencia con su música tres estratos diferentes de la sociedad mexicana; La ley de Herodes (Luis Estrada) y La segunda noche (Alejandro Gamboa), ambas musicalizadas con acierto por Santiago Ojeda, y Cronos (Guillermo del Toro), donde las melodías de Javier Álvarez acentúan el hechizo del hallazgo de una supuesta fórmula para conservar la eterna juventud.

En lo que se refiere al cine argentino, desde mediados de siglo rendía culto al melodrama burgués y versiones de obras extranjeras, sin que sus partituras se elevaran por encima de los lugares comunes y la reiteración de determinados efectos. El autor más solicitado, Tito Ribero (que laboró en numerosos filmes de Luis César Amadori) era en realidad un compositor de limitaciones sin arreglo. Otros, como Ramón Zarzoso, Julián Bautista, solo merecen un olvido piadoso.

Décadas después, en la etapa de recuperación que siguió a la aparición de Torre-Nilsson, la banda sonora experimentó una sacudida muy saludable. La vitalidad de los temas musicales y

la atención a un sinfonismo bien calculado dieron frutos en los trabajos de Atilio Stamponi para La historia oficial (Luis Puenzo), Osvaldo Montes en Tango feroz (Marcelo Piñeyro) y Luis María Serra en Yo, la peor de todas (María Luisa Bemberg), por citar tres ejemplos. La tercera de estas obras, en especial, por su espíritu incisivo y casi freudiano, traza sus contornos con la mayor autoridad y una total preocupación por los vericuetos de la trama.

En Brasil, el Cinema Novo renunció al facilismo y la imitación, con partituras que, sin negar la presencia de motivos regionales o folklóricos, abrieron las puertas a un lenguaje planetario, de lo que son exponentes las realizaciones de Glauber Rocha (en especial, Dios y el diablo en la tierra del sol, que auspició un rescate de la música inmensa de Villalobos, con aportes de Sergio Ricardo y del propio director). El proceso de evolución permitió, tal vez con más audacia, que surgieran mucho después coberturas del impacto de Carandiru (Héctor Babenco), con música de André Abujamra, y Dos perdidos en una noche sucia (José Joffily), con el trabajo del compositor carioca David Tygel. En esta última, el credo es estético y podemos decir que el estilo mantiene su razón de ser, pero ello (lejos de desviar la proyección realista del argumento) acompaña las situaciones con una sutileza digna de elogio.

El tema de la música en el cine cubano exige varias precisiones. El cine sonoro nació en la mayor de las Antillas en 1937, con la película La serpiente roja, de Ernesto Caparrós. Si aceptamos la idea del francés Georges Auric (autor que sobresalió en la música para ballet y creó partituras de interés para el cine de su país, Inglaterra y los Estados Unidos): "La premisa fundamental para el desarrollo de la banda sonora es la existencia de una tradición musical significativa o, en su defecto, de valores contemporáneos dispuestos a colaborar, sin prejuicios, con el arte fílmico",[30] resulta algo difícil explicar las contradicciones que minan el trayecto de la sonoridad cubana en las dos décadas transcurridas desde el estreno de la cinta de Caparrós hasta el progreso experimentado a partir del triunfo de la Revolución.

[30] Citado por Michael Dahl, en The Music Lovers, Morrow Books, New York, 1958, p. 83.

En el terreno de la denominada música culta, nuestra tradición se remonta a los siglos xviii y xix, y "tiene, en lo cualitativo, un significado tal vez único en el continente americano", según palabras de José Ardévol.[31] Los nombres de Esteban Salas, Antonio Raffelin, Manuel Saumell, Laureano Fuentes, Nicolás Ruiz Espadero, Gaspar Villate, Ignacio Cervantes y José White, entre otros, implican un proceso de creatividad y sedimentación que marcó época. En la primera mitad del siglo xx, el país contaba con músicos de primera línea –Ernesto Lecuona, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla–, cuyos repertorios se destacaron por la originalidad y la diversidad, mientras que el ascenso de la Trova ofrecía otra carta de crédito al fenómeno siempre vivo de la canción. Ante este despliegue de valores, ante el hecho de que el cine cubano producido entre 1937 y 1958 contaba, hipotéticamente, con las dos condiciones que Auric juzgaba necesarias para la consolidación de la banda sonora (tradición y praxis, arte acumulado y disponibilidad de los relevos), es triste constatar que, en la gran mayoría de las cintas de ficción del período, la tradición es un reflejo automático antes que una motivación orgánica y la contribución de los compositores carece de vitalidad, fuerza y concreción.

[31] José Ardévol: "La creación musical cubana en el siglo

xx",

en Unión, La Habana, dic. de 1967, p. 105.

Entre los compositores que figuran en los créditos de esos

filmes se hallan músicos de la talla de Lecuona, Moisés Simons, Gilberto Valdés, Eliseo Grenet y Jorge Anckerman, aunque con frecuencia su contribución se limitaba a una o varias melodías de su repertorio.

La intercalación de números de canto y baile en pistas y centros nocturnos, totalmente desligados de la trama principal, se convirtió en una especie de consigna unánimemente aceptada por productores y realizadores. De paso, la explotación de ritmos representativos como el son, la rumba, el mambo o el chachachá, solía igualar en metraje al hilo del argumento, incluso cuando la obra no encajaba en la categoría exacta de “musical”. En filmes dramáticos, el subrayado de la partitura en momentos de clímax se mostraba como un añadido sin importancia, un trámite de rutina, en el que todo aliento creativo se hallaba ausente. En la comedia, bastaba recurrir a algún sonsonete inoperante y la misión se consideraba cumplida.

Sería absurdo plantear que, a partir de 1959, todos los males que aquejaban al cine cubano se resolvieron, por arte de magia, de la noche a la mañana. El arte de la musicalización conoció, en los primeros años de la Revolución, algunas caídas violentas, una que otra reincidencia en los errores del pasado, ciertos excesos de compositores que querían llamar la atención a cualquier precio; pero también sobresale la rapidez con que se dio cuerpo y espíritu a una serie de partituras dotadas de sensibilidad, donaire y rigor técnico. El camino recorrido hasta hoy contempla más zonas de luz que de sombra. En esa proyección, basta mencionar la excelencia de los trabajos de Leo Brouwer en Memorias del subdesarrollo, La última cena y Los sobrevivientes, de Gutiérrez Alea, y en Lucía, Amada y Cecilia, de Humberto Solás: discursos musicales que canalizan y vigorizan los discursos visuales con maestría. O los desempeños de José María Vitier en Fresa y chocolate (Alea y Tabío), con esa música que rasga, sobrepone, duplica, atenúa y sublima la intimidad de dos seres, y en Lista de espera (Tabío), mediante las claves de la sorpresa, la distorsión y el contraste. O los hallazgos de Edesio Alejandro en filmes de Fernando Pérez como Clandestinos, con una partitura que se entreteje

con la historia hasta convertirse en ella, y Suite Habana, donde la música comenta los entresijos de la ciudad, el vértigo de las calles y el diálogo sin palabras entre la cámara y seres que son un inventario de carencias, frustraciones, miedos y máscaras, y también de esperanzas, propósitos y expectativas.

Las emociones son anteriores a la comunicación verbal y es función de la banda sonora rastrear esas emociones, intentar que la música traduzca todo lo que la palabra se limitó a sugerir, integrarse a toda la madeja de rostros, voces, ruidos y movimientos, no para dominarla sino para descubrir esencialidades. Es una apuesta por el desentrañamiento de lo que, a pesar de ser muy conocido, aún contiene elementos que pueden resultar evasivos o escurridizos. En menos palabras: un gran desafío, el de decodificar lo intangible.

Los directores opinan

A fines del pasado siglo, en la revista mexicana Cine, apareció un extenso trabajo de Rafael Castanedo, consistente en la recopilación de opiniones de grandes realizadores cinematográficos sobre el empleo de la música en la obra fílmica.[32] Porque pueden contribuir a un mayor conocimiento del tema (y, de paso, conducir a algún debate interesante) se brindan a continuación algunos extractos de esos criterios:

[32] Este trabajo, que se documentó con materiales publicados por las revistas francesas Cahiers du Cinéma, Positif y otras, fue reproducido en el No.5 del Boletín de Información Cinematográfica del Ministerio de Cultura, La Habana, 1981, p. 83-91.

Luis Buñuel: “Estoy persuadido de que la música no es necesaria o casi. Por ejemplo, en La joven, Traver, el negro, toca el clarinete; Miller, el cuidador, canta acompañado de su guitarra. Es todo. Pero eso forma parte del diálogo. En Viridiana, el Aleluya de Haendel tiene un valor dramático intrínseco a la acción, y el rock del final es un comentario que pudiera venir de un radio. En Nazarín, sobre las últimas escenas, se oyen los tambores que tocan en Calanda, mi ciudad natal, durante la semana santa. En El ángel exterminador no hay nada de música, si se excluyen los dos fragmentos para clavecín y para órgano que eran obligatorios. Pienso que la música es algo traidora; la música puede ayudar a ocultar ciertas debilidades de la puesta en imágenes de una escena. La música acentúa, a veces más que la imagen, la tensión dramática”.

Federico Fellini: “Mi predilección por Nino Rota se debe a que me parece que Rota se encuentra bastante próximo a mis temas

y trabajamos juntos de manera satisfactoria (no hablo de resultados sino de la forma como se realiza el trabajo). No soy yo el que le sugiere los temas musicales, puesto que no soy músico. Sin embargo, como tengo ideas bastante claras de la película que me encuentro realizando en todos sus detalles, el trabajo con Rota se hace exactamente como el de la elaboración del guion. Yo no le impongo los temas, solamente lo guío y le explico exactamente lo que quiero. Entre todos los músicos de cine él es, en mi opinión, el más humilde, porque hace una música extremadamente funcional. No tiene la presunción del músico que quiere hacer escuchar su propia música. Rota sabe que la música de un filme es un elemento marginal, secundario, que no puede tener el primer lugar, salvo contadas ocasiones, y que en general debe limitarse a sostener el resto".

Michelangelo Antonioni: "Siempre he estado en contra del comentario musical convencional y de la función soporífica que habitualmente se le asigna. La idea de poner música a las imágenes nunca me ha gustado, como si se tratara de un libreto de ópera. ¿Por qué no dejar lugar al silencio? ¿Por qué ese deseo de cubrir estos supuestos vacíos? Ese deseo dura desde tiempos del cine mudo, cuando el papel del piano era cubrir el ruido del proyector. Desde entonces poco se ha avanzado y creo que ejemplos como Alejandro Nevski, donde se dio una adecuación perfecta entre música e imagen, no bastan para contradecir la anterior afirmación. Para aceptar la música en el cine, esta debe desaparecer en tanto que expresión autónoma y asumir el papel de una impresión sonora general. Y eso es aún válido, sobre todo en el filme en colores".

François Truffaut: "La música casi siempre es sacrificada en las películas y es un escándalo permanente, salvo los raros casos en que algunos cineastas se preocupan bastante por la música. Esta se graba unos ocho días antes de la regrabación del filme y apenas queda tiempo para colocarla en su pista. Quince días antes se le dan las medidas al compositor, después de haber visto unas dos veces la película, sin que haya tiempo para escuchar suficientemente sus opiniones. El compositor debería poder decir: quiero que se alargue tal escena. Los especialistas

van más lejos: pretenden que el compositor esté en la filmación durante el rodaje y opine sobre la selección de los intérpretes en función del timbre de sus voces. Ello representa un caso límite. Para Los 400 golpes cometí el error de llamar a un compositor de canciones, Jean Constantin, y todo el mundo dijo: “La música del filme es maravillosa”, mientras que la gente que conoce de música y, sobre todo, los compositores, estaban indignados y tenían toda la razón. Cuando he visto la película últimamente escucho las notas falsas, los contrasentidos, es casi siempre una música que molesta a la imagen. En la secuencia del robo de la máquina de escribir se escucha una música de jazz totalmente fuera de lugar. Por otra parte, creo que la música de jazz es casi siempre inadecuada para el cine porque engaña respecto a la duración: privada de líneas melódicas, la imagen aumenta su duración. La música debe hacerse sin una tendencia a la ilustración de la imagen, sino para ayudarla y fortalecerla”.

Alain Resnais: “...me gustaría que el músico se integrara desde el trabajo de preparación. Desgraciadamente, por razones explicables, no he podido hacer realidad ese deseo. En general la colaboración se lleva de la manera clásica: el compositor ve la película y le gusta o no; si le gusta y acepta colaborar, le doy un plan con las secuencias donde creo que la música debe intervenir; discuto con el compositor de la velocidad, del color, utilizando las palabras que nos sean comunes y después trabajamos uno o dos días en la sala de montaje. He tenido la suerte de trabajar con compositores con los que me he entendido y que yo había escogido sabiendo que íbamos en la misma dirección”.

Robert Bresson: “Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Nada de música, salvo desde luego la música tocada por instrumentos visibles. Es necesario que los ruidos se conviertan en música. Estoy seguro de haber agotado todo lo que puede comunicarse a través de la inmovilidad y el silencio. La música toma todo el lugar y no deja valor a la imagen a la cual se adhiere. Silencio absoluto y silencio obtenido por el pianissimo de los ruidos... Si la vista ha sido conquistada, no dar nada o casi nada al oído (y a la inversa).

No se puede ser a la vez todo ojos y todo oídos. Se llena un filme de música: se impide ver que no hay nada en sus imágenes".

La preferencia de Buñuel y Bresson por la música diegética (la que procede de instrumentos visibles vinculados a la escena), la actitud anti-jazz de Truffaut, la comunión de Fellini con su compositor fetiche o el pacto colegiado que favorece Resnais, o la defensa asumida por Antonioni de una "impresión sonora general", no agotan el repertorio de posibilidades que se abre ante la relación entre el director y la música, pero permiten acercarse a algunas de las complejidades que envuelven esas alianzas. Los realizadores que acogen con beneplácito los aportes de la música de acompañamiento siguen siendo mayoría y los espectadores que la reciben con interés, aunque no siempre reaccionan al final con entusiasmo, forman legiones en el mundo. La posición tal vez más razonable sea la que predique para la banda sonora "el uso que no es abuso, la presencia que alude y no sustituye; el recurso que, lejos de aplastar a la imagen, la ayuda a moverse con más nobleza y desenfado", como expresó hace más de treinta años John Williams, un puntal básico en la recuperación del sinfonismo en la partitura cinematográfica y digno ganador de cinco premios Oscar.[33]

[33] **Paul M. Randolph: "Entrevista con John Williams", en Rivista del Cinematografo, No. 10, Roma, 1978, p. 32.**

El género musical

A mediados de junio de 1998, en medio de la epidemia de selecciones que ya se desataba con la despedida del milenio, el Instituto del Cine de Estados Unidos (AFI, según las siglas en inglés) convocó a mil quinientos expertos para que escogieran "las cien mejores películas de la historia del cine estadounidense". Los títulos fueron revelados en un programa especial de tres horas que difundió la cadena CBS (Columbia Broadcasting System), transmisión que, con la mayor fanfarria, fue seguida de una serie de diez partes en el canal por cable TNT, que analizaba a los ganadores y el género que los hizo famosos. Como se esperaba, el primer lugar fue ocupado por el clásico de Orson Welles Ciudadano Kane. Como no se esperaba, Steven Spielberg vio colocadas cinco de sus realizaciones en la lista, por encima de Alfred Hitchcock (con cuatro títulos), Charles Chaplin, Billy Wilder, John Ford y Stanley Kubrick (con tres películas cada uno). Otra sorpresa: el género musical fue el típico huérfano de la tempestad, con solo seis muestras del género entre las cien seleccionadas, aunque Cantando bajo la lluvia, la joya de la corona, figuró entre las diez primeras, al igual que El mago de Oz, la inolvidable obra de Victor Fleming. Otra observación inevitable: a pesar de que se insistió mucho en que los votantes de la citada encuesta eran "expertos y personalidades de la industria cinematográfica", se supo que el presidente Clinton y su esposa Hillary ejercieron el sufragio (si bien la pareja posee ciertas dotes naturales para la actuación, muchos se preguntan todavía en nombre de qué actividad relacionada con la historia del cine ellos llenaron las boletas).



Cantando bajo la lluvia
(1952, Gene Kelly y Stanley Donen)

El acoplamiento modélico de la canción y el baile modernos, la sátira con ingenio y la creatividad sin ataduras.







Volvamos al musical. Junto al western y el cine negro, es uno

de los géneros más representativos de la filmografía estadounidense. La opinión del director francés Claude Lelouch: "La película perfecta es una comedia musical, género que constituye el objetivo más elevado de la creación artística",[34] puede parecer una exageración para algunos cinéfilos, pero es compartida, en su esencia, por muchos cineastas y espectadores. El género que canta y baila apoya su efectividad en un mecanismo de relojería donde las partes habladas solo adquieren sentido y proporción según el grado de interrelación que mantienen con los números musicales. Está además la construcción de la historia, que exige agilidad, ingenio, dinamismo, un fuerte dominio del espacio y una peculiar concepción del tiempo, que obliga a recordar un juicio de Lorenz Holmes: "La música solicita el mismo tipo de contemplación de la intensidad del tiempo que las estrellas o las pirámides".[35]

[34] Citado por Toni García en Guía DVD (suplemento de la revista Cinemanía), No.12, junio, 2003, p. 35

[35] En Prosas poéticas, publicada póstumamente, Mentor Books, New York, 1968, p. 66.

Ahí están, para confirmarlo, el ballet mayor de Sinfonía de París (Vincente Minnelli) que involucra el pentagrama con las artes plásticas y danzarias, la poesía y el romance, en una edición del tiempo ora vertiginosa, ora congelada, en ocasiones puramente simbólica y, por momentos, narcisista. O la secuencia del cabaret en Cantando bajo la lluvia (Stanley Donen-Gene Kelly), que comprime, dentro de la trama principal y solo a través del baile, una minihistoria perfecta –la bailarina vendida a un gánster, el joven advenedizo sin un centavo, atraído por ella, y el pronto regreso de la dama a los brazos del matón que puede brindarle riqueza–, donde es difícil determinar si el efecto final debe más al poder de los

bailarines que al impacto de la música o si el diseño de la coreografía evidencia más sabiduría que la cámara ávida de desmenuzar reacciones, contactos físicos, sentimientos y sorpresas.

Todo es forma y todo es contenido. Al cabo del tiempo, con la sedimentación necesaria, acabamos por entender que, en esa secuencia, hay maestría en los bailarines y seducción en la música y rigor estético en la coreografía y una mirada de águila en el trabajo de cámaras. Observación al margen: Cantando bajo la lluvia (en Cuba: Cantando en la lluvia) ni siquiera fue nominada a la mejor película de 1952, año en que el galardón fue regalado a la mediocre cinta El espectáculo más grande del mundo, dirigida por Cecil B. DeMille. Así se escribe a veces la historia.

Una exigencia que no siempre se valora con profundidad: el musical requiere la triple hazaña de intérpretes que deben con(vencer) como cantantes, aunque carezcan de una gran voz; como danzarines, aunque no siempre sean auténticos consagrados del baile, y como actores, aunque no sean eminencias en este terreno o apenas conozcan que Stanislavski fue un señor muy viejo con unas teorías enormes. Los que son incapaces de ascender a los climas etéreos de la gracia, la ligereza, las transiciones rápidas, el coqueteo con la cámara, el doble énfasis cuando es necesario y la ironía mordiente cuando es oportuna, pueden estar presentes en una o varias muestras del género (los casos de Kathryn Grayson, Howard Keel, Gordon MacRae, Nelson Eddy, Jane Powell), pero sus desempeños casi nunca irán más allá de un esfuerzo rayano en la nulidad. La comedia musical tiene un lenguaje propio, hecho de reflejos rápidos, soltura y agilidad mental, aptos para decir la última palabra incluso en los momentos de silencio. Son las condiciones que poseían Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers, Judy Garland y Frank Sinatra y, en generaciones posteriores, Shirley MacLaine, Barbra Streisand, Liza Minnelli y, con algunas reservas, John Travolta. Luego, con el descenso en la producción de musicales meritorios, el inventario de actuaciones de mucho crédito –como la de Catherine Zeta-Jones en Chicago o la del francés Jean Dujardin

en El artista– se vio considerablemente reducido.

Sobre la importancia que el casting siempre ha tenido en las obras del género, basta añadir que un clásico como West Side Story tuvo su único costado vulnerable en la elección de Natalie Wood y Richard Beymer, ejemplos de apatía y antimagnetismo, que asumieron los papeles principales.

A fines de los años veinte, Hollywood se repletó de sonidos y el espectáculo musical saltó a la palestra con el auxilio de los micrófonos. Ya en 1929 el premio de la Academia fue conferido a La melodía de Broadway, de Harry Beaumont, que el crítico Leonard Maltin considera “atrozmente anacrónica”,[36] según los cánones de hoy. Lo que no admite discusión es la aparición, en 1933, del primer musical capaz de contribuir, por su calidad y apertura, a la consolidación del género. Su título: La calle 42. Su realizador: Lloyd Bacon. La coreografía estuvo a cargo de Busby Berkeley, convertido un tiempo después en uno de los cineastas más comprometidos con la revista musical. El lado fuerte de Berkeley fue el montaje de números de canto y baile a los que aplicaba mucha dosis de fantasía e imaginación (coristas que ejecutaban acrobacias rítmicas sobre las alas de un avión en pleno vuelo, danzarines que brotaban de fuentes y anuncios lumínicos o atravesaban escenarios muy diferentes con una misma melodía, pero con cambios radicales de vestuario) lo que implicaba una visualidad novedosa para los públicos. Su conducción de los cuerpos de baile, influida hasta cierto punto por algunas corrientes experimentales de la danza moderna, con énfasis en los elementos teatrales por encima de consideraciones líricas o abstractas, fue imitada en su tiempo por diversos coreógrafos de Hollywood. Con menos parafernalia técnica, los filmes centrados en la pareja de baile Fred Astaire-Ginger Rogers, por su parte, aportaron una nota más intimista a sus encuentros de la década.

[36] Idéntico reproche pudiera hacerse a muchas películas de Frank Capra que, no obstante, reciben cálidos elogios de Maltin.

A partir de los años cuarenta, la abundancia de cintas musicales fue acompañada de cierto proceso de renovación. Cuando, en 1949, se estrenó Un día en Nueva York (On the Town), de Donen y Kelly, que sustituyó la filmación en estudio por el rodaje en la propia ciudad, las bases estaban creadas para que el género alcanzara esplendor y estatura. Especialistas como los ya citados, junto a Vincente Minnelli, George Sidney y otros, realizaron varias películas que atraían a los públicos y no podían ser ignoradas por la crítica.

La traslación a la pantalla de musicales muy bien recibidos en las tablas traza una línea que, salvo algunas empresas fallidas, ha marcado beneficios, no solo económicos, al arte fílmico. Basta citar éxitos de la calidad de El rey y yo, de Walter Lang, y Oklahoma, de Fred Zinnemann, ambas inspiradas en piezas de Rodgers y Hammerstein (la primera, con un brillante trabajo coreográfico de Jerome Robbins, que incluye un excepcional ballet sobre “La cabaña del tío Tom”; la segunda, un despliegue de inteligencia, sugestión y encanto, que tuvo en Agnes De Mille la coreógrafa ideal); Siete novias para siete hermanos, que no procedía de la escena pero motivó una feliz adaptación en los tablados de Broadway, para mayor gloria del director Donen y el coreógrafo Michael Kidd; The Sound of Music y West Side Story, ambas de Robert Wise: la primera, una nueva incursión en los predios de Rodgers y Hammerstein, con una partitura memorable, y la segunda, nueva ocasión de lucimiento para el coreógrafo Jerome Robbins.

Con la entrada del nuevo siglo, nos llegó la versión de Chicago, dirigida por Rob Marshall, propuesta de valía en la que el habitual rostro inocente del musical no vacila en asumir el homicidio, el escándalo y la prisión como temas de exploración satírica.

Por ser uno de los géneros que mayores recursos económicos exigen, muchos centros productores del mundo han preferido evadir las fórmulas acuñadas en Hollywood y, como resultado, ensayar soluciones alternativas (el folklore, las tradiciones nacionales), que a veces han dado resultados positivos. El caso

de España es elocuente. Las cintas rodadas en los años treinta por Florián Rey (Nobleza baturra, Morena clara, Carmen, la de Triana) denuncian a la legua lo exiguo del presupuesto y las debilidades técnicas; pero el carisma de la cantante y actriz Imperio Argentina convierte a esas obras en un placer sin límites. Mucho después, la avalancha de cantaoras, tonadilleras y cupletistas afligidas, se extendió a través de Lola Flores, Sara Montiel, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Juanita Reina y Concha Velasco. Otra vertiente explotó la popularidad de cantantes por el estilo de Raphael e Isabel Pantoja, del mismo modo que, décadas atrás, se descubrió un filón en las voces de Angelillo, Antonio Molina y Estrellita Castro.

En Francia, aunque la música popular hace acto de presencia desde los inicios del cine, sus proyectos más ambiciosos dentro del género puro se deben a un director, Jacques Demy, con Los paraguas de Cherburgo (Palma de Oro en el Festival de Cannes) y Las señoritas de Rochefort. La primera, un auténtico tour de force con todos sus diálogos cantados, es una historia de amor que invita a la ternura y la nostalgia, y no hay duda de que el compositor Michel Legrand era el más indicado para encargarse de la música, aunque en algunas secuencias sea evidente la rigidez del método. La segunda fue un pastiche de ciertas muestras del Hollywood de antaño.

En Italia, país de músicos y cantantes, el balance dista mucho de ser satisfactorio. Se ha cultivado la comedia de situaciones recorrida por tonadas contagiosas, ha habido espacio para cantantes de moda y agrupaciones de algún renombre, pero lo más cercano a un verdadero musical ha sido un filme simplemente discreto, Carrusel napolitano, de Ettore Giannini, especie de narración musical de la historia de Nápoles, con las melodías características de cada época.

En el Reino Unido no han faltado los musicales destinados al olvido. Sus referentes más confiables se hallan en La ópera del vagabundo, versión de la sátira escrita en el siglo xviii por John Gay, que fue filmada en 1953 por Peter Brook y con Laurence Olivier en el papel principal. Aunque lesionada por las modificaciones poco felices que se hicieron al texto original

y las cuestionables dotes de cantante de Olivier, la película alcanzó el aprobado en más de una secuencia, sobre todo al final. Con frutos más apetitosos, surgió Oliver! en 1968, adaptación musical de la novela de Charles Dickens Oliver Twist; dirigida por Carol Reed, resultó un espectáculo gozoso, envolvente, que sin perder las riendas del texto original, sabe extraer esencias de la música y del ambiente. También ganó espacio el filme de Richard Lester ¡Qué noche la de aquel día! (A Hard Day's Night), con los Beatles.

En países como México y Argentina, el camino elegido ante el musical recuerda bastante el panorama que ofrece España. Durante mucho tiempo, el cine mexicano tuvo en la música campesina (campirana, dicen allá) el surtidor casi exclusivo de sus filmes musicales. Desde que, en 1936, Allá en el Rancho Grande se convirtiera en un fenómeno de masas en nuestro continente, la filmografía de carácter rural con ecos de ranchera, corrido y huapango, se erigió como un baluarte comercial. Las huellas de agotamiento se produjeron a la larga, no solo por la desaparición física de sus figuras de más arraigo popular –Jorge Negrete y Pedro Infante– sino también porque la búsqueda de lo autóctono y la identidad nacional se confundió con frecuencia con el culto al machismo, la superchería y el conformismo. En otro capítulo del pentagrama, el cine azteca sacó partido al cubanísimo género de la rumba en una larga serie de filmes, generalmente de muy pobre construcción dramatúrgica y cuyo único interés solía radicar en la articulación de números bailables muy sensuales, a cargo de María Antonieta Pons, Ninón Sevilla o Rosa Carmina, tres cubanas establecidas en ese país.

En 1933 se filmó en Argentina una cinta de Luis Moglia Barth, Tango, título que preside desde temprana fecha la hegemonía filmográfica de la música que inmortalizaron las voces más significativas del país. No obstante, conviene recordar que las películas de mayor importancia en la divulgación del tango en los años treinta (las que interpretó el irrepetible Carlos Gardel) no fueron producidas en Argentina. Se trataba de proyectos financiados por la empresa estadounidense Paramount, cuyos rodajes, en idioma español, tampoco se efectuaron en

Argentina sino en estudios de Long Island (New York) –los casos de Cuesta abajo, El tango de Broadway, El día que me quieras y Tango Bar– y Joinville (Francia), donde fueron filmadas Las luces de Buenos Aires, Melodía de arrabal y Espérame. En la segunda mitad de la década de 1930 se realizaron, en estudios bonaerenses, filmes como El alma del bandoneón (Mario Soffici) y algunas de las obras que cimentaron la popularidad de la cantante y actriz Libertad Lamarque (Ayúdame a vivir, Besos brujos y La ley que olvidaron, las tres de José A. Ferreyra; Madreselva y Caminito de gloria, ambas de Luis César Amadori, y Puerta cerrada, de Luis Saslavski y John Alton). Otros nombres, entre ellos los de Tita Merello, Hugo del Carril y Sabina Olmos, ocupan espacios también importantes en la pantalla. Mucho tiempo después, en 1988, Fernando Solanas obtiene el premio en Cannes a la mejor dirección por su obra Tangos. El exilio de Gardel, pieza que representa un cálido homenaje a la música más característica de los argentinos.

En Brasil, a pesar de que la riqueza de su música no admite discusiones, el género chocó durante mucho tiempo con la producción seriada de filmes oportunistas y banales: la chanchada, género llamado así peyorativamente que evolucionó a su modo hacia la película musical carnavalesca. Hubo una experiencia de interés artístico en 1986, con Ópera do malandro, realización de Ruy Guerra basada en la pieza musical de Chico Buarque. El espectáculo combinó elementos del musical norteamericano con una visión a la vez realista y poética del bajo mundo, sin olvidar las alusiones a una sociedad en crisis.

Cuba, antes del triunfo de la Revolución, produjo un maratón de largometrajes que, a falta de otra etiqueta, llamaremos “comedias musicales” (algunos títulos: Música, mujeres y piratas, Hotel de muchachas, Qué suerte tiene el cubano, Cuba canta y baila) y que repetían el mismo esquema en todos los casos: la acción de la trama se interrumpía, sin justificación alguna, cada diez o quince minutos, para dar paso a cantantes y agrupaciones, que iban desde el Trío Servando Díaz y las Mulatas de Fuego hasta el tenor René Cabell o el guarachero

Daniel Santos, cuyas intervenciones se captaban íntegramente, con olvido de los actores y el argumento.

Desde 1959 hasta hoy, si exceptuamos el filme La bella del Alhambra de Enrique Pineda Barnet, el género musical ha sido en nuestro país una especie de manzana prohibida, un empeño que provoca temor en los realizadores y desconfianza en los amantes de ese tipo de cine. Los resultados están a la vista: Un día en el solar, de Eduardo Manet, y Patakín, de Manuel Octavio Gómez, no lograron alzarse sobre la anemia de los guiones y la falta de gracia y empuje de las situaciones, a lo que se sumó una puesta en escena (incluida la coreografía) con más pena que gloria. Zafiros, locura azul, de Manuel Herrera, que tenía ganada una batalla de antemano con la fuerza de gravedad y el arrastre vocal del cuarteto, se desplomó con un desenlace a tirones, insuficiente y desleído (que se hace más negativo cuando el espectador se acerca a las sucintas informaciones del cierre).

Alguien ha dicho que en el espacio las cosas se tocan y en el tiempo se separan. Tal vez no sea utópico esperar que, con el tiempo, las aguas del musical en nuestro país se separen lo suficiente para un análisis de fondo (¿no es este un pueblo melódico de cuerpo entero?) y vuelvan a reunirse en el espacio con la frecuencia y las virtudes necesarias.

Servidumbre y grandeza de la ópera

Con su fuerza a la vez centrípeta y centrífuga, el cine no podía renunciar al hechizo de la ópera. En la era silente, con la inesquivable renuncia a la música –eje y oxígeno del género surgido en Florencia a fines del siglo xvi– la relación entre ambas artes siguió el camino de la adaptación, según las mismas fórmulas que presidían el tratamiento de cuentos y novelas. Las primeras versiones cinematográficas de Carmen, en 1909 y 1915, fueron ejemplos muy definidos, aunque debe recordarse que, tras la llegada del sonido, no faltaron experiencias tan curiosas como el Don Quijote de Georg Wilhelm Pabst, en 1933, y la Carmen, de Christian-Jaque, en 1943, exclusivamente hablada. La obra de Pabst tuvo en el papel principal al célebre bajo ruso Fiódor Chaliapin (que ya lo había asumido con éxito en las tablas, en la ópera de Massenet, aunque en la pantalla no cantó ni una nota del compositor francés), con un guion bastante alejado del texto de Cervantes y con una partitura de Jacques Ibert escrita originalmente para el cine.

El origen literario de muchas óperas de renombre está fuera de toda discusión. La lista incluye Madame Butterfly, de Puccini, que apeló, entre otras fuentes, al drama de David Belasco;[37] La Traviata, de Verdi, sobre el melodrama de Alejandro Dumas (hijo) La dama de las camelias; Cavalleria Rusticana, de Mascagni, a partir de un relato de Giovanni Verga que el propio autor adaptó a la escena dramática antes de su conversión en ópera; Las bodas de Fígaro, de Mozart, cuyo libreto se inspiró en la comedia de Beaumarchais; las diferentes versiones de la novela del abate Prévost Manon Lescaut, a cargo de Auber, Massenet y Puccini, estrenadas, respectivamente, en 1856, 1884 y 1893; Lucia di Lammermoor, de Donizetti, sobre la novela The Bride of Lammermoor de Walter Scott, y por último, una extensa serie de piezas de Shakespeare, entre las que descuellan las creaciones de Verdi Macbeth y Otelo, sin olvidar su genial refundición del bufón Falstaff, personaje extraído del drama histórico Enrique IV; la

comedia Las alegres comadres de Windsor, de Otto Nicolai, y la sensitiva ópera Romeo y Julieta, de Gounod.

[37] Puccini basó su ópera, en parte, en el cuento “Madame Butterfly” (1898) de John Luther Long, que fue dramatizado por David Belasco. También se inspiró en la novela Madame Chrysanthème (1887) de Pierre Loti. Según un estudioso, la ópera recrea además acontecimientos que realmente ocurrieron en Nagasaki a principios de los años 1890.

El tema, por sí solo, no determina el éxito artístico y popular de una ópera, del mismo modo que sus valores literarios, considerados aisladamente, pueden contribuir a una mayor expresividad, pero no deciden el grado de aceptación del público y los especialistas. Es en la relación del tema con la música, en el nivel de integración de la historia al fenómeno sonoro-melódico que la preside, en el arte sumatorio que acoge las demandas del espectáculo, el interés escénico de la trama, así como el equilibrio y estructuración de los planos tonales, donde radica el secreto de su autenticidad. Arias y recitativos no son simples insertos de ocasión sino piezas de un engranaje que ha de arrojar luz sobre las motivaciones de los personajes, el curso de los acontecimientos y la propia dinámica interna de la obra. Por encima de todo, la gran ópera es como el nadador que gesticula los brazos en un agua profunda para impulsarse hacia la superficie. La música equivale a los brazos del nadador.

Se deduce fácilmente cuán compleja es la conciliación de dos artes tan disímiles como la ópera y el cine. El primer obstáculo se localiza en la diferencia de su concepción del espacio.

Samuel Beckett (novelista y dramaturgo laureado con el premio Nobel) definió el escenario teatral como un espacio de máxima significación, mientras que Peter Brook (renombrado director de escena) lo considera un espacio vacío. Confrontemos esto con el enfoque de otro especialista, el

director de teatro español José Carlos Plaza: "En la ópera hay una ausencia de espacio que es necesario llenar con la transición de emociones, con la teatralidad, con la ideología. El movimiento dramático surge desde la música, pero los problemas teatrales se presentan cuando uno menos se lo espera. Por ejemplo, ¿cómo enfrentarse a la detención del tiempo en las arias? Hay que recurrir entonces a la fuerza del espacio vacío o la estilización del movimiento".[38] Esa "detención del tiempo" es también uno de los problemas que a su vez debe resolver, con mucha imaginación, el director que traslada una ópera a la pantalla.

[38] Citado por J. F. Guerra en la sección de música de ABC Cultural, Madrid, 21 de abril de 2000, p. 52.

Los males del simple teatro fotografiado, la ambientación sin fuerza y/o el empleo de intérpretes muy aptos para el canto pero débiles en la actuación, han marcado muchas citas de la ópera y el cine. En 1953, Clemente Fracassi rodó en Italia una versión de Aída, de Verdi, cuya única novedad fue la utilización de una inmadura Sophia Loren en el papel de la esclava etíope (con las partes cantadas a cargo de la insigne soprano Renata Tebaldi).

La falta de convicción en las escenas de conjuntos, la escasez de relieve en el cometido del fotógrafo Piero Portalupi, aplastado por las imperfecciones del sistema cromático empleado (Ferraniacolor) y la superficialidad de los actores, fueron algunos de los fallos más evidentes de una representación que, es innecesario destacarlo, tuvo su único acierto en algo que solo pertenece al mundo del pentagrama: la gloriosa partitura de Verdi. La niebla

del olvido envuelve los viejos filmes de Carmine Gallone inspirados en obras de Puccini, Leoncavallo, Massenet y las "óperas enlatadas" que tanto se produjeron en Alemania hace más de un cuarto de siglo. De las múltiples versiones de la

Carmen de Bizet (algunas mencionadas a inicios del presente capítulo) sobresalen, paradójicamente, dos miradas nada ortodoxas: la Carmen Jones (1954) de Otto Preminger, con un elenco integrado en su totalidad por intérpretes negros, y la Carmen (1983) de Carlos Saura, que traslada el relato al lenguaje de la danza, con el aporte colosal de Antonio Gades como bailarín y coreógrafo. En el renglón de los fracasos sin disimulo figura la adaptación que hiciera Francesco Rosi en 1984, "obra increíblemente inepta", según el juicio del crítico estadounidense Leonard Maltin.

¿Qué filmes-óperas se salvan para la posteridad? Algunos títulos pueden darnos la respuesta:

La flauta mágica (1975): Filmada originalmente para la televisión y adaptada posteriormente al cine por Ingmar Bergman, esta versión de la ópera de Mozart es una de esas obras fílmicas que exudan vitalidad, poesía, imaginación y sentimiento.

La Traviata (1982): Pocas veces han estado la fastuosidad y el melodrama al servicio de una causa tan noble como en esta versión de Zeffirelli de la ópera verdiana. Sus valores máximos: la ambientación y la doble proeza, como cantante y actriz, de Teresa Stratas. Su punto débil: la elección de Plácido Domingo para el papel de Rodolfo, cuyo notable desempeño vocal no logra disolver su frialdad gestual.

Don Juan (١٩٧٩): Ejemplo de conciliación de los intereses artísticos de la ópera y el cine, controlados por la sabiduría y el tesón del director Joseph Losey.

Don Juan (1953): Película de reportaje, de testimonio y de archivo a la vez, capta la representación de la obra mozartiana durante el Festival de Salzburgo de aquel año. El musicólogo francés Dominique Jameux escribe: "la cinta preserva el equilibrio justo entre la calidad que puede exigirse a cualquier representación artística y la conmovedora precariedad propia de una representación de ópera".[39] Ni la deficiente copia a que tuvo acceso el autor de este libro podía ocultar el despliegue de inteligencia y sensibilidad de la obra, que sitúa a la cámara como un espectador

atento, acucioso y entusiasta, gracias al talento del director

Paul Czinner.

[39] Dominique Jameux: "El cine se cruza con la ópera", en El Correo de la UNESCO, París, abril, 1986, p. 27.

La flauta mágica
(1974, Ingmar Bergman)

Las cámaras de cine se adentran en el mundo de la ópera, le tributan comprensión y empatía, y emergen con una obra digna de Mozart.



Verdi: ¿profeta del cine?

El freudismo es anterior a Freud: él descubrió, no inventó. El cine es anterior a los hermanos Lumière: se mueve sigilosamente entre las anticipaciones de Julio Verne, las intuiciones de Charles Dickens y la pesadilla de Mary Shelley que dio origen al monstruo de Frankenstein. Asoma con timidez y a nivel de espejismo, en tiempos tan remotos como la Edad Media, en algunos manuscritos iluminados de Francia, Austria y Alemania. En una pintura atribuida a Giotto (La resurrección de Juan), escena de la vida de San Juan Evangelista, la distribución de las figuras que presencian el milagro hace pensar en una panorámica horizontal de la cámara que se desplaza de izquierda a derecha para destacar a) dos mujeres y dos hombres que contemplan la sepultura abierta, b) la levitación del resucitado y c) otro grupo de figuras que, con diversas expresiones, manifiestan su reacción ante el prodigio. Bastaría elevar discretamente la cámara para observar las imágenes ultraterrenas que consagran el

suceso.

Giuseppe Verdi, servidor incondicional del teatro operístico fue, en una ocasión, profeta inconsciente del cine, y ello ocurrió en su ópera en cuatro actos La fuerza del destino (estrenada en Milán en 1862 y, tras una cuidadosa revisión que incluyó una ordenación más hábil de las escenas y un replanteo de la continuidad dramática, presentada en La Scala en 1869). Un crítico con la agudeza de Stefano Russomanno señala: “Es la ópera de Verdi más emparentada con los ritmos narrativos de la novela contemporánea; una obra que, hasta cierto punto, presagia la secuencia expositiva del arte cinematográfico”.[40] En efecto, el encadenamiento de las situaciones gana en fluidez, articulación y coherencia. Un aria se inicia con la apariencia de un recitativo hasta que la voz de la soprano remonta el agudo, lo que reduce el carácter autónomo y cerrado que suele asociarse con esa pieza vocal; la secuencia continua de movimientos y puntos de giro marca

diferencias con la gran mayoría de las óperas conocidas hasta ese momento y se proyecta como un adelanto de las transiciones y elipsis –fundidos, disolvencias– que pudieran ser huellas digitales de la pantalla, y la música, de modo magistral, recoloca, sugiere y amplía el tema central, el destino que llama a la puerta, desde los mismos inicios de la obra, con los acordes repetidos por los metales (eco de las tres notas insistentes del famoso motivo de apertura de la Quinta Sinfonía de Beethoven). Ya sabemos: para la gran música, el cartero suele llamar tres veces (recordemos la escena final del Don Juan, de Mozart, cuando el Comendador llama a la puerta de la casa del protagonista o los emotivos acordes que prefiguran la muerte de Sigfrido en El crepúsculo de los dioses, de Wagner).

[40] Stefano Russomanno: "El destino se divierte", a propósito de la presentación de la ópera en el Teatro Real de Madrid, en ABC Cultural, Madrid, 6 de mayo de 2000, p. 49.

Contradicción a la vista: la creación de Verdi más cercana al cine no ha recibido de este la atención que merece.

Conservadores e innovadores

Desde el pasado siglo, se han suscitado debates intensos sobre las cuestiones que atañen a nuevos modos de enfrentar la ópera y a cómo delinear vías para la adaptación del género al gusto y la sensibilidad de nuevas generaciones. Por un lado, emergen los defensores del derecho de los autores a reinventar la dramaturgia de las óperas tradicionales; por otro, encontramos a los que consideran que esas innovaciones solo pueden contribuir a la muerte del género. En un escalón intermedio se sitúan los que reconocen en la ópera un arte vivo, cambiante, y creen que no se deben montar estas obras exclusivamente desde su óptica original, porque hay distintas formas de ver el teatro, aunque plantean que la música no se debe modificar bajo ningún concepto.

En este torbellino de posiciones, tres autores de óperas modernas han logrado cierto equilibrio entre los propósitos y los resultados. Son ellos: Lowell Liebermann, a quien se debe la obra El retrato de Dorian Gray (1996); John Musto, creador de la ópera cómica Pope Joan (1998) y Jake Heggie, autor de canciones que hizo un aporte a la ópera en el año 2000 con la adaptación de la película estadounidense Pena de muerte (Dead Man Walking) que dirigió Tim Robbins y le valió un Oscar protagónico a la actriz Susan Sarandon. A estos empeños pudiera sumarse la versión operística de Un tranvía llamado deseo, drama antológico de Tennessee Williams, cuya partitura descartó el jazz (tan significativo en el filme de Elia Kazan) a favor de la llamada “música clásica”. Dato curioso: Mozart compuso su primera ópera cuando apenas tenía 14 años, Verdi lo hizo a los 22 y Strauss a los 28; entre los maestros del género, solo a Janá ek,

que debutó a los 33, pudiera considerársele un compositor tardío; sin embargo, André Previn, compositor de bandas sonoras en Hollywood y ganador de varios Oscar, se estrenó en la ópera con el Tranvía… a la edad de 59 años. Las arias que compuso para los monólogos de Blanche representan la parte

central de la obra, que despertó enorme expectación al ser estrenada en San Francisco.

¿Derivará la ópera frecuentemente en adaptaciones de grandes relatos cinematográficos? Solo el tiempo podrá dar la respuesta.

Lo cierto es que autores jóvenes y otros muy maduros han lanzado el guante y su desafío puede aportar muchas sorpresas. De todas formas, el hecho de que los vasos comunicantes entre el cine y la ópera se hagan más fuertes implica un fenómeno de indudable interés. ¿Por qué rechazar con desprecio la posibilidad de que clásicos de la pantalla, como Psicosis, Casablanca, La Strada o El Padrino, se trasladen al clima de ese teatro donde la música se bebe, se muerde y se palpa?

Por otra parte, desentendámonos un poco de las supuestas novedades que, al son de la publicidad, nos ofrecen gato por liebre. Cuando leemos la frase “Traviata última generación”, podemos pensar que se trata de una mirada innovadora o revolucionaria a la obra de Verdi. Más tarde descubrimos que la propuesta no es más que un multishow que conjuga los servicios del cine y la televisión y es retransmitido a 125 países, rodado en cuatro opulentos espacios exteriores para que Alfredo y Violeta vivan de nuevo su conocida historia y sin que se advierta la menor transgresión en su habitual estructura, proyección y manejo de la trama.

Seamos optimistas. E pur si muove. De experimentos y fracasos, de audacia e imaginación, se nutren también los duendes del arte. La ópera no escapa a esa regla.

Por la senda de la opereta

Desde mucho antes de que se firmara el acta de defunción de la pureza de género, la mayoría de los especialistas habían sustituido el término opereta por el más amplio de comedia musical, lo que implica algún saborcito agrio para los incontables cinéfilos que adoran el musical típico, pero nunca se han sentido muy cómodos con los mecanismos propios de la vieja opereta. Esta, en realidad, es también “comedia con música” y, dígase lo que se diga, cuenta con una larga historia en la que es posible hallar momentos de gloria, fases de eclipse, cultivadores de talento e improvisadores de poca monta.

La esencia de la opereta es la ligereza y la frivolidad, lo que ha implicado con demasiada frecuencia una dramaturgia escuálida, más atenta a la oportunidad de los números musicales que a la verosimilitud de los asuntos y los personajes. Austria y Alemania fueron dos de sus enclaves tutelares, aunque Francia e Inglaterra la acogieron en sus tablados con gran beneplácito. En Londres, la pareja de autores formada por Gilbert y Sullivan (libretista y compositor respectivamente) creó una leyenda con sus puestas en escena que destilaban ingenio, humor, riqueza escenográfica y, sobre todo, melodías contagiosas capaces de sobrevivir con creces a muchas de las historias tratadas.

Una película de Mike Leigh en 1999: Topsy-Turvy, fue una vívida evocación de Gilbert y Sullivan, que permitió asomarse a algunas de las claves de su aceptación popular y, al propio tiempo, realizar una introspección en los grandes y pequeños conflictos que, entre bastidores, conforman el mundo del teatro. De igual modo, este filme marcaba el acercamiento de melómanos de todo el mundo a la perfecta sincronización de la música de Sullivan con los libretos de Gilbert (con dignas representaciones de obras como Los piratas de Penzance y esa joya titulada El Mikado, con un Japón de opereta que exige la complicidad del autor con el público y demanda de los actores

algo más que cantar, danzar y hablar en compartimentos estancos, porque la dinámica de la pieza convoca muchas veces al ejercicio simultáneo o consecutivo de las tres gracias).

En un capítulo más remoto, las operetas de Johan Strauss hijo (en primer plano, El murciélago) rozaron la perfección con unas partituras que alzaban en peso a los públicos sin perder el parentesco estrecho con las historias anexas.

En el cine, hay que reconocerlo, escasean los títulos que rindan culto a la opereta con la necesaria explotación de sus posibilidades visuales y fílmicas. En 1941, El soldado de chocolate, que aseguró la fama del compositor vienés Oscar Straus, se convirtió en la pantalla en un desabrido menjurje de la opereta y de la pieza de Molnar El guardián. La siempre gustada La viuda alegre, del húngaro Franz Lehár, estrenada en 1905, tuvo varias adaptaciones

cinematográficas (una silente, en 1925, de Erich von Stroheim, que interesó a la crítica pero hizo más lamentable que nunca la tardanza del sonido en abrirse paso; otra en 1934, a cargo de Ernst Lubitsch, sin duda la mejor de todas, ya con el soporte de la partitura original y con el despliegue de refinamiento y elegancia que caracterizaban al director, y la apagada versión de 1952, realizada por Curtis Bernhardt).

La opereta estadounidense tuvo exponentes con más pena que gloria, como las adaptaciones de las obras de Rudolf Friml (en 1936 y 1954, Rose Marie; en 1927 y 1956, El rey vagabundo) así como el tratamiento conferido a las dos versiones de Roberta, de Oscar Hammerstein II y Jerome Kern, en 1935 y 1952, dirigidas respectivamente por William Seiter y Mervyn LeRoy.

En la relación de aciertos que conjugaron con propiedad la fluidez del ritmo, la calidad de los intérpretes y el poder de seducción de la música se hallan:

Enamorados (Sweethearts, 1938). Dirigida por W. S. Van Dyke II. Sobre la opereta de Victor Herbert, el más popular de los compositores norteamericanos dedicados al género.

Primavera (Maytime, 1937). Dir: Robert Z. Leonard. La mejor de las ocho cintas protagonizadas por la pareja Jeanette MacDonald-Nelson Eddy. Su reposición en 2004 sorprendió gratamente a muchos espectadores de la nueva ola. Basada en la opereta del autor de origen húngaro Sigmund Romberg.

Magnolia (Show Boat, 1951). Dir: George Sidney. Esta versión, sobre la rotunda creación de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, luchó con éxito con la segunda versión fílmica de James Whale (1936); beneficiada por el color, una de las mejores actuaciones de Ava Gardner y una ambientación exhaustiva, logró imponerse sobre su predecesora.

En la producción inglesa, sobresale la cinta de 1933 Dulce amargo, inspirada en la "opereta sentimental" de Noël Coward, dirigida por Herbert Wilcox, superior a la versión de Hollywood en 1940.

¿Ha perdido la opereta el poder de atracción que disfrutó hasta mediados de la pasada centuria? Tal vez rodó por una pendiente y, aunque se negó a aceptar la caída, comprendió más tarde que su descalabro no provocaba ni piedad ni alegría, sino solo indiferencia.

La ópera española, aunque ha tenido cultivadores de talento como Isaac Albéniz (Pepita Jiménez), Enrique Granados (Goyescas) y Manuel de Falla (La vida breve), entre otros, nunca alcanzó la prominencia que disfrutó el género en Italia y Francia. La hipótesis de que el caudal creativo de la música hispana se desvió hacia la zarzuela, en detrimento de la ópera, no resiste un análisis serio. Sin embargo, juicios de esa índole se han manifestado con frecuencia. Hace algunos años, una actriz española de mucha experiencia en la escena musical planteaba: "La música es imprescindible para disfrutar al ciento por ciento una zarzuela. La música despierta la sensibilidad y hace que sea un género que no tiene absolutamente nada que envidiar a la ópera". Y apuntaba: "Los italianos tienen la ópera, pero España se quedó con la zarzuela, y no pudo hacer algo mejor".[41] En realidad, las causas que impidieron a España una posición relevante en el campo operístico para nada se relacionan con el auge y esplendor de sus zarzuelas. Se trata de dos manifestaciones artísticas diferentes (aunque coincidan en su culto al pentagrama), movidas por recursos y técnicas disímiles, concebidas en función de superobjetivos diversos y plasmadas a través de dispositivos raras veces afines.

[41] Palabras de la veterana actriz española Pepa Rosado, en "Ante la reposición de La verbena de la paloma", ABC, Madrid, 13 de agosto de 2000,

p. 8 y 9.

La zarzuela española, en su mejor expresión, se encauza por la vía de lo autóctono, lo idiosincrático y lo folklórico. En sus argumentos ocupa un primer plano la galería de personajes y

tipos representativos de la vida popular en ámbitos regionales o citadinos, con atención al lenguaje –modismos, refranes– así como a las costumbres, creencias y reacciones del conglomerado humano. Lo característico y lo pintoresco, con no poca carga de humor y, en ocasiones, de sentimentalismo, se combinan en historias sencillas que hallan su vehículo en melodías de gran comunicatividad y letras de inmediata comprensión para el público. En su esfera propia, el género se ha anotado más de una obra maestra y ha demostrado que su meta jamás consistió en rivalizar con obras de Verdi o Puccini, sino en aportar un tipo de teatro que, por su esencia natural y nacionalista, proporcionara esparcimiento y deleite a un público que podía identificarse, sin dificultad, con la espontaneidad de los diálogos y la tipicidad de las situaciones.

En La verbena de la paloma, de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, ni la ocasional caricatura impide la credibilidad de figuras como el anciano boticario a la caza de muchachas atractivas, el joven cajista de imprenta devorado por los celos, la vieja codiciosa que pretende explotar a las dos jóvenes sobrinas o la tabernera poseída por instintos maternales. En una hora, sobre el escenario que retrata una forma de vida que no es pasajera, como erróneamente se ha dicho muchas veces, perviven y se muestran caracteres típicos de ayer y de hoy. Y está la música. Esa música que, al margen de todo límite geográfico, seduce y embriaga, caracolea y asciende, sugiere y define. Si el llamado “género chico” (por su brevedad) tuvo una de sus cimas en la obra de Bretón y De la Vega (estrenada el 17 de febrero de 1894, en el teatro Apolo), la “zarzuela grande”, en varios actos, ostenta numerosos títulos de inmanencia y vigencia. Entre ellos: Luisa Fernanda (1932), con música de Moreno Torroba y libro de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, donde el casticismo fue sublimado y trascendido; o La tabernera del puerto (1936), con una excelente partitura de Pablo Sorozábal y libro de los ya citados Romero y Fernández-Shaw. Anterior a ambas, de 1927, encontramos una zarzuela que evidenció notable equilibrio entre el argumento y la música: La del Soto del Parral, con los aportes de Severiano Soutullo y Juan Vert en el pentagrama y de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño en el

libreto.

Desde su etapa silente, el cine español se interesó por el género. Basta anotar la versión de Florián Rey de La revoltosa en 1924, basada en un sainete lírico homónimo, creación del músico Ruperto Chapí y libro de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, que había sido estrenado a fines del siglo anterior en el teatro Apolo. De muy reducido interés fueron también otras versiones de La revoltosa (una en 1949 y otra en 1963, ambas dirigidas por José Díaz Morales) que, a pesar de estar ubicadas ya dentro del cine sonoro, resultaron inferiores a la adaptación de Florián Rey. Justo tras la aparición del sonido, surge en 1935, bajo la dirección de Benito Perojo, una estimada adaptación de La verbena de la paloma, con Raquel Rodrigo en el papel principal. La misma obra, con ligeros cambios que casi nada añadieron a la recreación de la pieza, fue llevada de nuevo a la pantalla en 1963, realizada por José Luis Sáenz de Heredia, con Concha Velasco y Vicente Parra en los protagónicos. Es evidente que, en conjunto, de la alianza de las cámaras con la zarzuela podían esperarse experiencias de mayor frecuencia y más contundentes.

Aunque el género ha cubierto en Cuba una parcela de mucha solvencia profesional en la escena (talentos como Ernesto Lecuona –María la O, El cafetal, Rosa la China–, Gonzalo Roig –Cecilia Valdés, El clarín, La hija del sol– y Rodrigo Prats –Amalia Batista, Soledad, María Belén Chacón– contribuyeron con muy inspiradas partituras al desarrollo de un teatro lírico de esencia nacional), no es menos cierto que, con excepción de la zarzuela basada en la novela de Villaverde, la debilidad de los libretos conspiró abiertamente contra la imagen artística de las obras. Aislados proyectos cinematográficos a mediados del pasado siglo nunca llegaron a realizarse. Entre los filmados se halla una coproducción entre Cuba y México de 1947: María la O, sobre la zarzuela de Lecuona (que figuró en los créditos como musicalizador, junto al mexicano Antonio Díaz Conde) y Gustavo Sánchez Galarraga, autor del libreto, cuyo desbordamiento melodramático fue aceptado al pie de la letra por el director Adolfo Fernández Bustamante. La errónea selección de Isa Morante para el personaje titular, los plomizos

diálogos y las caídas de ritmo en la construcción de la historia, fueron algunos de los elementos que condujeron la cinta al fracaso. Su único mérito: ciertos logros de composición del fotógrafo Gabriel Figueroa.

En resumen, las redes que le tendió el cine a las zarzuelas solían atrapar menos de lo que prometían. Todo indica que el capítulo se cerró para siempre y que la nostalgia de algunos o la veneración de otros es lo único que sostiene la reposición de ciertas piezas de su repertorio en escenarios de España y Cuba, mientras que las cámaras de filmación apenas las recuerdan como simples aventuritas sin trascendencia.

El ballet en la pantalla grande

La gran diferencia entre la ópera y el ballet no se reduce al predominio de la poesía del canto en la primera y el de la poesía corporal en el segundo; radica en su propia visión característica del mundo representado. Si lo operístico se proyecta casi siempre mediante la refundición de drama, tragedia y comedia en un espectáculo que apela con ropaje más o menos realista a la vivisección de pasiones, conflictos y malentendidos, la danza clásica raras veces renuncia a una aventura, preferiblemente romántica, casi onírica, cuyo público es invitado a penetrar en una gama de signos y encuentros regidos por el azar y por claves de un valor simbólico y místico. No pretende el trazado racional y lógico de una historia sino esos instantes “privilegiados” que equivalen al lenguaje de los sueños y la revelación. Entre los recovecos de las figuras que se desplazan y levitan sobre la filigrana musical, la dramaturgia se asienta en un ritual de espejismos y hechizo. La existencia, en su plenitud, está “encantada” y su aceptación como trasunto de la vida real depende de la dosis de éxtasis y poder estético que aportan las piruetas de los bailarines, el grado de lirismo que se desprende de la música y la correspondencia de la escenografía, la iluminación y la concepción del espacio con el mundo que se pretende conformar.

El ballet clásico participa del rito, la leyenda y la ambigüedad. A veces exhorta al espectador a compartir con Heráclito la idea de que el fuego es la raíz de la vida, que todo viene del fuego, pero en ocasiones insta a creer, con Tales de Mileto, que todo procede del agua; que todo es agua (como si la criatura humana encontrara un puerto seguro, después de una travesía preñada de amenazas).

El ansia de lo etéreo y lo suprasensible, en el ballet clásico, suele acompañarse del sortilegio, la hechicería y la predicción certera. Símbolos cristianos y paganos concurren en esta invitación a la danza. El ballet ha tenido muy en cuenta ese

fondo común y ha sacado partido de mitos y tradiciones que siguen cautivando la imaginación de los públicos. Que este arte haya sabido conectarse incluso con espectadores que no dominan el vocabulario técnico de la especialidad, sobre todo con el perpetuo imán de obras como Giselle, Coppelia y El lago de los cisnes, es una de las muchas pruebas del tributo que confiere la belleza a la supervivencia.

Los nexos del cine con el ballet clásico tienen en su haber experiencias de autoridad e impacto. Entre todas sobresale la realización inglesa Las zapatillas rojas (The Red Shoes, 1948), dirigida por el dueto de cineastas que formaron, en una carrera jalonada de éxitos, Michael Powell y Emeric Pressburger. La trama, bien conocida, desarrolla el conflicto de una joven ballerina, desgarrada bajo la presión de un novio egoísta y las exigencias de un empresario en apariencia tan duro como una estatua de acero.

Las fronteras siempre escurridizas entre la vida y el arte se agudizan o se confunden en su argumento hasta otorgar al melodrama las dimensiones de la tragedia. Algo más: el filme no se limita a desmenuzar la angustia existencial a que es conducida la protagonista y dirige la mirada –con profundidad y lucidez nada habituales– a los entretelones de un mundo asaeteado por los demonios de la rivalidad, las durezas del oficio y el precio humano de la entrega sin reservas a la profesión. A ello se suma un valor expresivo de alto vuelo. La cinta demostró hasta la saciedad que las cámaras de cine no estaban condenadas a ser espectadores pasivos de un espectáculo montado sobre las tablas. La representación del ballet central ganaba en fluidez, se permitía ampliar el escenario y extender su acción hasta espacios inaccesibles para el teatro.



Las zapatillas rojas
(1948, Powell y Pressburger)

Un desbordamiento de la danza clásica, una cita del rigor estético y las limitaciones humanas, y un drama erguido entre el orden y el caos.

Metáforas y símbolos se entrecruzan en la historia de ficción:

el cometido de la danza es representado por un muñeco hecho con recortes de periódico que se convierte en un ser de carne y hueso que baila con la heroína,mientras las zapatillas rojas encarnan una magia que arrastra y domina, esclaviza y seduce, entrega con generosidad y exige con despotismo; ambos acaparan la pantalla, dotados de vida propia, justamente cuando su dueña, en la reposición del ballet, transita al mundo de los muertos. Debe destacarse que el debut de la actriz y reputada ballerina Moira Shearer en el cine, opacó con fuerza todas sus posteriores intervenciones en la pantalla grande (Los cuentos de Hoffman, Historia de tres amores, Los ballets de París, entre otras).

En 1946, tal vez para confirmar que el arte es una ruptura de nuestros modos de visión habituales, el novelista y guionista estadounidense Ben Hecht dirigió un filme titulado El espectro de la rosa, centrado en el ballet del mismo nombre que, con música de Carl Maria von Weber y coreografía de Fokine, marcó uno de los momentos memorables del genial bailarín Vaslav Nijinski. El realizador interpola un sueño en el curso de la trama y el sueño es portador del ballet, cuya representación, en un clima a la vez enrarecido y poético, sustenta la irrealidad con el apego a claves bastante esotéricas. Experimentos de esta índole no han sido frecuentes en el cine posterior, aunque muchos podamos lamentar que el ejemplo de Ben Hecht, con su búsqueda de nuevas irradiaciones semánticas de la danza clásica, no tuviera los seguidores que merecía.

Otro caso que demanda atención es la cinta inglesa Los cuentos de Hoffman, de Powell y Pressburger. Estrenada tres años después de Las zapatillas rojas, las comparaciones con este clásico de multitudes hicieron mucho daño al nuevo filme y provocaron un injusto rechazo de quienes habían esperado un espectáculo similar en gancho temático y conformación de caracteres. En realidad, la película inspirada en la ópera de Offenbach, era de antemano un plato diferente y poco digerible para espectadores nada familiarizados con un cine construido a partir de evocaciones fantásticas y un tema tan frágil que semeja una alfombra voladora incapaz de sostener el peso de

sus pasajeros. Una parte de la crítica atacó las "ínfulas artísticas" de la película, y otra, más tolerante, manifestó respeto por su atmósfera de ensoñación y riqueza visual. De cualquier modo, estos cuentos de Hoffman han de certificarse como una aventura llena de riesgos, por momentos imaginativa, en ocasiones estéril, que se somete con más holgura a los dictados del ballet que a los del cine.

En Hollywood, en el terreno de la ficción, el ballet clásico ha sido empleado a veces como un simple elemento de referencia, que nunca llega a ocupar un plano estelar en el trazado de la historia.

En 1940, Mervyn LeRoy presentó su versión del drama teatral de Robert E. Sherwood El puente de Waterloo, con Vivien Leigh en el papel de una joven ballerina en el Londres agobiado por la guerra, que al ser despedida del teatro donde labora se dedica a la prostitución y, más tarde, cuando vislumbra una posibilidad de ser feliz junto al hombre que ama (y al que creía muerto) la carga de su deshonra la arrastra al suicidio. Esta sinopsis, que obliga a pensar en los peores folletines de Pedro Mata y José María Vargas Vila, apenas puede dar una idea de la proeza llevada a cabo por el cineasta: hondura en la captación del ambiente, ausencia de torrentes lacrimógenos, estatura humana en los personajes, diálogos que se desarrollan con naturalidad y convicción, ajenos a la verborrea seudofilosófica que tanto abunda en los melodramas típicos de la época.

Fragmentos de El lago de los cisnes son el único contacto directo de la película con el ballet (y, para una mayor contención, se impide que la música de Chaikovski reaparezca intrusivamente en la banda sonora). Muy inferior en valores artísticos, surgió en 1941 Los hombres que la amaron (Men in Her Life, de Gregory Ratoff), sobre el pasado amoroso de una ballerina casada con su maestro de danza. Seis años después se estrenó un modesto filme de Henry Koster: La danza inconclusa, remake de la película francesa Ballerina, donde una niña temible no encuentra otro modo de manifestar su fanatismo por una simpática danzarina que librar a esta de su

rival mediante un accidente simulado. La cinta explotó hasta la saciedad la música de Chaikovski.

Lastrada por coyunturas muy sentimentales (¿es que la vida de los danzarines siempre está marcada por conflictos y frustraciones?) apareció, en 1977, Paso decisivo. Aclamada en su momento y hoy olvidada, la obra fue nominada a once premios de la Academia de Hollywood y no recibió ninguno. La dirigió Herbert Ross, cuyos vínculos cinematográficos con el ballet se mantendrían, con resultados poco encomiables, a través de Nijinski (1980), filme centrado en la relación homosexual del más grande bailarín del siglo veinte con el empresario del Ballet Ruso Serguéi Diághilev, y Danzarines (1987, con Mijaíl Baryshnikov) que constituyó un rotundo fracaso. Paso decisivo enfoca el reencuentro, al cabo de varios años, de dos antiguas amigas que, en su juventud, recibieron clases de ballet. Emma arrastra la frustración de no haber podido formar una familia por su dedicación a la danza; Dee-Dee lamenta haber renunciado a su deseo de convertirse en una gran bailarina para atender sus obligaciones como madre y esposa. Mediante estos conflictos dibujados con regla y compás, se facturó una película de confesiones y remembranzas que tuvo aciertos en el sensible desempeño de Anne Bancroft en el papel de Emma y el sorprendente trabajo de Baryshnikov en un personaje de reparto y sus propuestas menos confiables en el desarrollo de una dramaturgia muy masticada y la sobreactuación, con premeditación y alevosía, de Shirley MacLaine.

En 2003, el veterano director Robert Altman nos dio La compañía, obra que se adentra en las peripecias del montaje de un ballet por una agrupación que, entre bastidores, en la vorágine de los ensayos o en la interrelación humana de los bailarines, buscó algunas claves del oficio, hasta entonces poco estudiadas por la pantalla grande. No faltó interés al acometer esta incursión, aunque se advierten en ella ciertas dosis de frialdad y de cálculo y un culto a Terpsícore no ejecutado con todo el rigor necesario.

Más recientemente, otra realización de Hollywood desató

controversias: El cisne negro (2010), filme dirigido por Darren Aronofski, que le reportó un Oscar a Natalie Portman como actriz protagónica. Las crisis que enfrenta su personaje son enfocadas en sus aristas más abisales, pero la historia de la bailarina termina siendo dañada por cierto tono de histeria y grandilocuencia. El proceso de autodestrucción, no ajeno al masoquismo, de una mujer que ha confundido sus metas profesionales con un ejercicio sin pausas de frustración, inseguridad y desequilibrio, exigía más lucidez en el guion y menos ambigüedad en las imágenes. Las tintas negras acaban por corroer la estructura narrativa y ganan un dudoso terreno henchido de violencias y desafueros. En otras palabras: un caso patológico es desmontado en sus premisas más externas y llega a difuminar las fuentes primarias de su virulencia. Al fondo, la imagen posesiva de la madre trata de infundir credibilidad al conflicto, pero el esquematismo de este personaje (otra barcaza perdida del guion) hace que las alucinaciones y pesadillas de la danzarina, a fuerza de repetirse, provoquen a menudo más irritación que piedad. Pese a los arrestos formales del filme –fotografía, sonido, dirección artística–, apenas deja algún resquicio para la calma la agresividad del discurso, por momentos apocalíptico.

La mejor película relacionada con el ballet en los últimos tiempos procede de Inglaterra, se titula Billy Elliot (en español, Quiero bailar), fue estrenada en el año 2000 y realizada por Stephen Daldry, cuya agudeza para el estudio de caracteres se confirmaría dos años después con el estupendo filme Las horas. En un pueblo minero del norte del país, el niño Billy Elliot descubre su pasión por la danza, pero choca con los planes del padre, que quiere encaminarlo hacia el boxeo. Sin que el hombre se entere, el muchacho recibe clases de una profesora madura, que confía en sus aptitudes. Un día el padre lo ve bailar y acepta que Billy tiene futuro artístico, lo que conduce a una lucha sin descanso para situar al pequeño artista en el camino adecuado. La cinta concluye con la imagen congelada de Billy Elliot (también congelada fue la del niño Antoine Doinel en el clásico Los 400 golpes, de Truffaut, pero en circunstancias totalmente opuestas) en el momento de ejecutar una de sus proezas ante el público que admira el virtuosismo

de un adulto consagrado.

La trama, sin duda, se emparenta con incontables biografías de púgiles y peloteros, trompetistas y cantantes, aviadores e inventores, que desde la cima del éxito son devueltos al ámbito de su niñez y adolescencia cuando despuntaban, contra distintos obstáculos, las dotes que los conducirían a la fama. Pero hay aspectos que otorgan ventaja a Billy Elliot: a) no hace concesiones al sentimentalismo prefabricado; b) esquiva cualquier rasgo de fatuidad y egomanía en el retrato de su joven protagonista, mostrado siempre como una criatura que, con naturalidad y sencillez, asume su destino sin los alardes de madurez prematura que han lastrado muchas imágenes de los niños prodigio del celuloide, y c) el equilibrio que sostiene la obra entre un ambiente poco estimulante para la vocación artística y el peso de una inclinación permeada de legitimidad y talento.

En resumen: autenticidad en el diseño dramatúrgico, alergia a la desmesura dramática, inteligencia en la caracterización de los personajes. La única protesta acerca de la cinta nada tiene que ver con sus valores artísticos: el impresionante debut de Jamie Bell en el personaje central, que no cede un milímetro al desempeño de sus experimentados compañeros de reparto, no obtuvo una nominación para el Oscar.

Los contactos del cine latinoamericano con el ballet siguen siendo una asignatura pendiente dentro de su trayectoria en el campo de la ficción. En ocasiones el expediente se reducía a incluir el baile clásico en una secuencia de trámite, dentro de una historia muy ajena a ese arte (recuérdese el ballet incrustado al final de la comedia mexicana Los tres mosqueteros, con Cantinflas) o programarlo como refuerzo del corpus dramático (ejemplo típico: el ballet desarrollado en el viejo filme argentino Donde mueren las palabras, de Hugo Fregonese). Un pálido acercamiento al mundo de la danza clásica se produjo en estudios bonaerenses a mediados del pasado siglo con Pájaros de cristal, de Ernesto Arancibia, cinta articulada por el sobado triángulo de la directora de ballet golpeada por los almanaques, el primer bailarín de la

compañía y la joven sensación de la danza que se interpone entre los amantes.

Cuba, toda una potencia del ballet, solo cuenta con una muestra: la historia de la traumatizada ballerina que domina una de las secciones de La vida es silbar, de Fernando Pérez. El tema, con resonancias de Las zapatillas rojas y del relato El fin de la aventura, de Graham Greene, es tratado con un énfasis en la sensualidad y, al propio tiempo, con un despliegue de sutilezas sicológicas, amor por el detalle y poder de sugerencia, más una adecuadísima Claudia Rojas en el personaje central, quien aún contemplada hoy, a quince años del estreno (1998), conserva su vigor y lozanía.

Si la ficción, en general, ha conocido victorias de relieve y fallos de perspectiva, muchos documentales han reivindicado con autoridad la alianza del ballet clásico con las cámaras de cine.

Obras concebidas, ante todo, para asegurar a la posteridad un testimonio sin fracturas sobre grandes ejecutantes, esos documentales re-crean el fenómeno artístico en su inmediatez, su autenticidad y sus enseñanzas. En este sentido, la labor efectuada por los Estudios Centrales de Filmes Documentales en la antigua Unión Soviética puede calificarse de ejemplar. Los nombres de dos ballerinas mundialmente aclamadas: Galina Ulánova y Maia Plisétskaia, ilustran con elocuencia esa tarea de conservación y rescate.

La Ulánova (1910-1992), perteneciente a una familia vinculada al teatro, debutó en escena en 1928 y fue prima ballerina del Bolshói entre 1944 y 1961, año de su retiro, tras lo cual se dedicó a la formación profesional de numerosos bailarines destinados a gozar de merecido prestigio. La pantalla recogió completas sus intervenciones en los ballets Romeo y Julieta de Prokófiev y Giselle de Adolphe Adam, así como fragmentos de El lago de los cisnes, de Chaikovski, incluidos en la película Los maestros del ballet ruso.

Renombrada por su encanto personal y su habilidad interpretativa, la artista se anotó otros éxitos con La cenicienta

y Flor de piedra, ambos ballets de Prokófiev. Señala Elena Lútskaia: “Interpretó durante veinte años a la Julieta de Shakespeare, y su heroína apareció siempre inspiradora, palpitante y luminosa”.[42]

[42] En Films Soviéticos, Moscú, octubre de 1963, p. 21.

El documental sobre su vida y su obra, de 1963, fue un himno al ballet y un testimonio fehaciente de su existencia cotidiana y su magna labor docente. De paso, el filme permitió confrontar dos versiones diferentes, pero igualmente deslumbrantes, de Giselle: la de Anna Pávlova (conservada en la película El cisne inmortal) y la de la Ulánova (filmada en el Bolshói). No necesita subrayarse la importancia de este hecho, posible gracias al cine.

La Plisétskaia, nacida en 1925 y fallecida en 2015, estudió en el Bolshói y se convirtió en solista en 1943. Reconocida como una de las más grandes ballerinas del mundo, sobresalió por su impecable técnica y su sensitividad, en un repertorio que abarca La bella durmiente (Chaikovski), y Don Quijote (Ludwig Minkus), entre muchas otras obras. Intervino, solo como actriz, en la versión de Ana Karenina que realizó Aleksandr Zarjí en 1967. El documental que le dedicaron en 1989, la muestra en los momentos en que ensaya junto a la barra de ejercicios, en plena actuación y entre bastidores, en el museo y en su propio hogar.

En Cuba contamos con Giselle, ballet filmado por Enrique Pineda Barnet en 1964, que representa un homenaje a Alicia Alonso en una de sus interpretaciones supremas, acompañada de Azari Plisetski, Mirta Plá, Josefina Méndez, Loipa Araujo y otras relevantes figuras de la danza.

La química entre el ballet clásico y el cine no se logra en la misma forma en que el todopoderoso genio de la lámpara satisfacía los deseos de su amo. Forjar una obra fílmica de

alcance y hondura que extraiga vibraciones novedosas del arte desplegado en las tablas por tantos consagrados exige, junto a las habilidades puramente técnicas, sentido estético, dominio de los recursos visuales, cultura general, valoración continua de los fines y los medios y, en la misma medida, esa capacidad de síntesis que sabe combinar música y poesía, plasticidad y prestidigitación, en una propuesta de delectación, planteo y cabotaje. Empresa difícil, sin duda. Pero ya muchos lo han logrado.

Verdad y mentira del biopic

Entre las diversas definiciones que se han formulado de la biografía, merece especial atención la que sostenía el escritor francés André Maurois, uno de los mejores cultivadores del género, al que consideraba "una armonización de la historia pura, la ficción pura y la ciencia pura".[43] Sin duda, la integración de esos tres elementos –desde los tiempos de Plutarco, el primer gran biógrafo, hasta hoy– está sujeta a una larga serie de reacciones, objetivos, postulados e incluso simpatías o prejuicios, que inclina la balanza a favor de alguna de las premisas, en detrimento de las restantes.

[43] Citado por Robert Metcalf Smith en Collier`s Encyclopedia, New York, volumen 3, 1955, p. 429.

Un análisis cuidadoso de las biografías escritas por autores tan reputados como Emil Ludwig, Stefan Zweig y Lytton Strachey revela adulteraciones que difícilmente pueden aceptarse como "historia pura" y ambigüedades muy distantes de "la ciencia pura", lo que deja para los lectores, en gran parte de su recorrido, el discreto encanto de "la ficción pura". Por otra parte, una biografía es un abordaje que, sobre todo en los casos de personajes muy lejanos en tiempo y espacio, puede apoyarse en la confiabilidad de datos, pruebas y documentos, pero apenas dispone de elementos capaces de interiorizar con certeza estados de ánimo, pensamientos íntimos en momentos y circunstancias que escapan, lógicamente, a los registros de archivo y las confesiones documentales. Un exceso de sicologismo suple entonces la debilidad fáctica: el autor saca sus conclusiones, pretende situarse en el ángulo de visión de este o aquel personaje, lo acomoda a un conjunto de sucesos, le atribuye reacciones y sentimientos propios o lo reconstruye desde dentro, según una óptica que no pocas veces peca de

forzada, idealista y supuestamente enaltecedora. De este modo, la María Antonieta de Zweig revela menos sobre el carácter de la reina decapitada que sobre la antipatía del escritor por la Revolución Francesa; el Roosevelt de Emil Ludwig es más una apología de una sociedad seudodemocrática que el retrato de un gobernante; detrás del culto al héroe, y un simultáneo desprecio a las masas, ciertas biografías de Thomas Carlyle subordinan la verdad histórica a concepciones personales señaladas por muchos como precursoras del fascismo. O lo que es igual: la biografía más tradicionalista suele proyectar tanta luz sobre los autores como sobre la personalidad que es objeto de análisis, aunque en las últimas décadas han surgido, en Europa y América, distintas muestras del género, con mayores dosis de objetividad, argumentación y lucidez. Este hecho indica que nuevas generaciones de biógrafos, sin renunciar por completo a la ficción pura, acatan con rigor y legitimidad verdades no contaminadas por el sectarismo, los resabios mentales o reflexiones precipitadas. Sirvan de ejemplos la biografía de la poetisa estadounidense Anne Sexton, publicada en 1991, en la que su autora, Diane Wood Middlebrook, sin idolatría y sin satanismo, desmenuza la vida y la obra del personaje, sus logros y sus caídas, su muy previsible suicidio, a la vez que arroja claridad sobre el quehacer literario de la biografiada y sus vínculos con un alienado ámbito intelectual, y La sonrisa de Maquiavelo, de Maurizio Viroli, biografía política y humana del gran florentino fallecido en 1527, donde el autor pulveriza leyendas, investiga toda una época y extrae de ella ricas enseñanzas.

Cuanto se ha señalado en relación con debilidades y desaciertos en la historia del género permite entender mejor los males que muy frecuentemente han marcado la huella de la biografía cinematográfica (el denominado biopic) de manera muy recurrente en el capítulo de la música. El desfile de compositores, cantantes e instrumentistas, cuyas vidas han sido trasladadas a la pantalla grande, puede sustentar los ciclos más extensos de cualquier Cinemateca e incluye ejercicios sin pena ni gloria, obras que distorsionan o enmascaran pasajes y características del biografiado poco gratos para la censura, remodelan episodios que pudieran ser

hirientes para la sensibilidad de las masas de espectadores, enfatizan claves sentimentales o pintorescas que otorguen algún sabor a ciertas existencias que carecen de brillo y seducción y atenúan o desplazan el centro de gravedad de las historias cuando este tiene una connotación política que se considera inoportuna. De todo hay en la viña del Señor y, eventualmente, tenemos también varias películas que, a contracorriente, se permiten sugerir o afirmar una actitud anticonformista frente a determinadas cuestiones.

De la filmografía enlazada con maestros de la llamada música culta, revisemos algunos casos.

Mozart: Con este título se conoció en Cuba una cinta austríaca de 1957, escrita y dirigida por Karl Hartl, con Oskar Werner en una desganada interpretación del genio musical. El argumento se centraba en la relación del artista con la joven Anni Gottlieb y ofreció una impresión muy limitada de su música. De excelente puede calificarse la versión fílmica de Miloš Forman titulada Amadeus, premiada con varios Oscar en 1984 y basada en la pieza teatral de Peter Shaffer, con dos actuaciones muy certeras de Tom Hulce y F. Murray Abraham en sus respectivos papeles de Mozart y Salieri.

Beethoven: Pese a algunas imprecisiones históricas, el filme Amada inmortal (Immortal Beloved, 1994), dirigido por Bernard Rose, es un acercamiento digno de atención en su enfoque del carácter y la obra del ilustre compositor alemán, interpretado con maestría por Gary Oldman. Un clásico: el Beethoven (Francia, 1937) de Abel Gance.

Wagner: Este coloso de la música nunca recibió el mejor tratamiento de las cámaras. Sus peripecias amorosas desplazaron un tanto sus proezas en el pentagrama cuando, en 1956, William Dieterle filmó Fuego mágico, a partir de una novela de Bertita Harding. En el personaje central, un desorientado Carlos Thompson. Un cuarto de siglo después, con derroche de recursos, la coproducción entre el Reino Unido, Hungría y Austria, titulada Wagner, serie televisiva realizada en 1983 bajo la dirección de Tony Palmer, fue un frasco de somníferos incluso para los fanáticos del compositor y, de paso, permitió contemplar una de las pocas

actuaciones de Richard Burton en que este resultó ajeno a su personaje.

Chopin: En su país natal, el cine lo evocó con propiedad más de una vez, pero la película más divulgada sobre su vida fue producida por Hollywood. Canción inolvidable (A Song to Remember, 1945, Charles Vidor) alteró muchos sucesos en la corta vida del sublime pianista y compositor polaco y aportó otro granito de arena a la leyenda negra que envuelve a la novelista George Sand. También brindó dos sorpresas: una, que el siempre inocuo Cornel Wilde podía meterse en la piel de un personaje difícil, y otra, que el legendario actor Paul Muni (en el papel del profesor Elsner) podía entregar una de las peores actuaciones de su época.

Schumann: El gran compositor alemán, uno de los guías del movimiento romántico, fue enfocado en la cinta Pasión inmortal (Song of Love), filmada por Clarence Brown en 1947. Su primer tropiezo: la elección de Paul Henreid para el papel, que despidió frialdad por todos los poros. La intervención de Robert Walker, que personificó a su amigo, el también músico Brahms, fue más sincera. Segundo tropiezo: la excesiva lentitud del ritmo (algo que lastró muchas otras películas del realizador).

Schubert: Su trayecto personal y artístico originó un filme desigual titulado Sueño de amor (Song Without End, 1960), que inició Charles Vidor, fallecido durante el rodaje, y concluyó George Cukor. Limitada en su visión del talentoso músico, la trama impidió al actor Dirk Bogarde desarrollar todas sus dotes. Visualmente, una obra atractiva.

Chaikovski: Atinada exposición de la carrera de un superdotado, tanto de la música para ballet, como del concierto y la sinfonía. Fue rodada en la antigua Unión Soviética; los códigos todavía imperantes en 1970 impidieron hasta la menor referencia a la homosexualidad del músico. Dirigida con gusto por Igor Talankin y actuada, en general, con eficiencia.

Grieg: La música envolvente y soñadora del compositor noruego resultó el único sostén de la cinta Canción de Noruega (1970), dirigida con escasa habilidad por Andrew L. Stone.

Voces de la ópera y cantantes de concierto han sido atrapados por el cine en un reducido número de biografías noveladas en exceso. Entre ellas:

El gran Caruso (1951, Richard Thorpe). Cinta norteamericana sobre el excepcional tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921), ahora con el rostro y la voz de Mario Lanza. Para los que nunca escucharon al artista napolitano puede resultar un espectáculo agradable. El guion abunda en distorsiones y fantasías.

Melba (1953, Lewis Milestone). Filme inglés inspirado en la vida y la obra de la famosa cantante australiana Nellie Melba (1861-1931), que descolló en la escena operística por más de treinta años. Se encargó de personificarla la cantante Patrice Munsel. Algunos pasajes atractivos en un metraje de dos horas.

Melodía interrumpida (1955, Curtis Bernhardt). Esta película está basada en la autobiografía de la cantante de origen australiano, radicada en los Estados Unidos, Marjorie Lawrence (1909-1979), que quedó inválida a consecuencia de la polio cuando iniciaba su carrera con gran éxito y, tras una difícil recuperación, reverdeció sus laureles en el Metropolitan Opera House y en escenarios europeos. El filme contó con una certera actuación de Eleanor Parker –nominada para el Oscar– y el aporte en el doblaje de la cantante Eileen Farrell. Un producto hollywoodense ameno y bien construido, que mostró discreción en su línea melodramática.

La mujer más bella del mundo (1955, Robert Z. Leonard). Coproducción franco-italiana cuyo rimbombante título encubre una recargada biografía de la cantante italiana Lina Cavalieri (1874-1944), en cuya elaboración intervino media docena de guionistas. La actriz Gina Lollobrigida, en el papel protagónico, se limitó a lucir sus grandes atractivos.

Callas Forever (2002, Franco Zeffirelli). Contra el perfil biográfico tradicional, esta cinta italiana se ciñe a una especulación sobre los días finales de la diva más célebre que ha conocido el mundo de la ópera, María Callas (1923-1977), interpretada con inseguridad por la habitualmente satisfactoria Fanny Ardant. Apropiadas la música y la dirección artística; lo demás, alimento para el olvido.

En el panorama de la música popular, la idealización del biopic se mantuvo durante mucho tiempo bajo la presión de los productores que imponían relatos ejemplares y edificantes. A despecho de esa inclinación y pese a los controles de la censura, en la década de los cincuenta Hollywood presentó el suplicio de Tántalo del alcoholismo en las semblanzas biográficas de las cantantes Helen Morgan (Sufrir es mi destino, Michael Curtiz) y Lillian Roth (Mañana lloraré, Daniel Mann) con una óptica naturalista que muchos creían exclusividad del cine europeo. Por otra parte, en la propia década, las imágenes de directores de grandes bandas –Glenn Miller, Benny Goodman– eran purificadas en las aguas del Jordán y emergían como seres tan perfectos e intachables que casi parecían de otro planeta.

El caso de Glenn Miller justifica un paréntesis. La película a él dedicada concluía con la noticia de su muerte, víctima de un accidente aéreo ocurrido en el Canal de la Mancha. O lo que es igual, dramática desaparición de un héroe cuyos gloriosos restos no podían ser devueltos a su patria. Muchos espectadores recuerdan la secuencia: el rostro compungido de la viuda (June Allyson), la música de fondo (de la autoría del héroe, claro) y los amigos que compartían el duelo. Pasarían muchos años antes de que se hiciera pública la verdad: Glenn Miller no murió en un accidente de aviación. Marcha atrás con los honores militares y la Medalla del Valor. Su muerte se produjo por un ataque cardíaco en un prostíbulo parisino, donde el autor de Moonlight Serenade disfrutaba las caricias tarifadas de una joven damisela. La desinformación intencional les pasaba la cuenta a los realizadores de Música y lágrimas (The Glenn Miller Story) y revelaba, con siniestra ironía, los peligros que implica glorificar la conducta de un hombre cuando no se dispone de un testimonio confiable de su final. A los servicios secretos se les dio la tarea de crear una leyenda para explicar el fin del ídolo.

Pretender que la mojigatería y el puritanismo fueron extirpados de la pantalla estadounidense de manera absoluta a partir de los años sesenta es una de las tantas falacias que desata Hollywood. En 1979, Mark Rydell dirigió un

largometraje sobre ese mundo de autodestrucción con faldas que se llamó Janis Joplin, cantante de aptitudes y temperamento cuya afición por las drogas tuvo el desenlace que todos esperaban. La cinta, con el título de La rosa (The Rose) fue un vehículo de lucimiento para la actriz Bette Midler, pero el guion apenas exploró la quinta parte de la carga de interrogantes, incógnitas y dudas que despejan algunas biografías serias de la artista.

En la primera década del siglo xxi hubo dos filmes que equilibraron con habilidad la ficción y el sustrato real: Ray, dirigido en 2004 por Taylor Hackford, aborda sin remilgos o coquetería la vida y la obra del cantante, pianista y compositor Ray Charles, ciego desde los siete años, que en la década de los 50, con sus interpretaciones de rhythm-and-blues, alcanzó merecida fama, y Dreamgirls, de Bill Condon, basado en el espectáculo musical de Tom Eyen que se anotó en Broadway más de mil quinientas representaciones. La obra, evidentemente inspirada en la historia de The Supremes (grupo vocal surgido en Detroit y destinado a la celebridad internacional) sigue un itinerario de ascenso, triunfo y posterior disolución, mientras el relato dirige una mirada aguda a los entretelones de la farándula, sus grandes y pequeñas batallas y sus mecanismos de hechizo y control. En la primera película tuvo prominencia la actuación de Jamie Foxx; en la segunda, hubo razones para admirar el debut como actriz de la cantante Jennifer Hudson y el sorprendente trabajo de un Eddie Murphy renovado, así como otra muestra de ductilidad del ya citado Foxx. En resumen: un musical de perfil biográfico que no figura entre las obras maestras pero que cumple sus objetivos con fluidez, convicción y astucia.

Renglón aparte para La vida en rosa, de Olivier Dahan, que situó en la mirilla a la más grande intérprete de la canción del siglo veinte y halló la forma de asumir con dignidad un mito y una leyenda de enormes proporciones. A pesar de su Oscar, se pueden objetar ciertos recursos de la actriz Marion Cotillard, quien por momentos se aleja demasiado de la peculiar personalidad de Édith Piaf; se puede cuestionar el barniz puramente ilustrativo que envuelve determinadas situaciones,

pero nada de esto invalida la fuerza comunicativa de una obra que, con legitimidad y respeto, rinde culto a la mujer-artista, a la voz del desgarramiento más íntimo, a la criatura que encontró en la música su razón de ser, su alegría y su pena.

Y la biografía fílmica sigue su trayecto. De España, donde el biopic musical no es frecuente, pese a la gran cantidad de intérpretes valiosos que coronan su historia, provino la película Lola (2007, Miguel Hermoso) con debut protagónico de Gala Évora. La trama abarca algo más de un cuarto de siglo en la vida de la impetuosa cantante, bailarina y actriz Lola Flores, sus tempranas luchas con la miseria, su consagración profesional y los avatares de sus relaciones sentimentales. Con cuidado en los detalles y fidelidad a los hechos reconstruidos, el filme es digno de atención aun cuando la tensión dramática desciende varios escalones en su segunda hora de proyección y es notorio que, en el papel titular, la Évora proyecta a medias la mezcla de espontaneidad, frenesí y dominio escénico que caracterizaron a la artista gitana.

En Argentina, la biografía de entorno musical tuvo su mayor campo de aterrizaje, tanto en la ficción como en el documental, en la figura mítica de Carlos Gardel, el irrepetible dios del tango, muerto en un accidente de aviación en Medellín, Colombia, el 24 de junio de 1935, a la edad de 45 años, justo cuando se hallaba en el apogeo de su fama y sus facultades. A diferencia de algunos mitos de arraigo popular –cuya supervivencia se alimenta a partes iguales de una publicidad oportunista, la manipulación de los medios y la explotación de circunstancias más o menos misteriosas en la vida del ídolo– el caso Gardel constituye un fenómeno de genuina consubstanciación con las masas y con las esferas intelectuales, señal de identidad artística de su nación y forjador de un estilo, una manera, una forma de decir el tango que, sin proponérselo, convirtió en quimera inalcanzable cualquier intento de competir con su legado. Otra circunstancia excepcional preside su carrera cinematográfica; las obras que internacionalizaron su nombre (Luces de Buenos Aires, Melodía de arrabal, Cuesta abajo, El día que me quieras), rodadas en Francia y los Estados Unidos y financiadas por una

empresa norteamericana, son argentinas por su esencia y, sobre todo, por la propia presencia del artista.

Los excesos de sentimentalismo, e incluso frivolidad, en el diseño de los guiones y las debilidades técnicas de la filmación; las limitaciones como actor del protagonista (reconocidas por él en más de una ocasión) y la calculada ingenuidad de los argumentos, pasaban a un segundo o tercer plano cuando “el que cada día canta mejor” dominaba la pantalla con sus tangos y milongas, proyectaba susurros y lamentos, nostalgia y amargura, alegría y tristeza, como contados intérpretes lo han hecho antes y después de su muerte.

El cine argentino, que por diversas razones no puso sus cámaras al servicio del ídolo cuando este se hallaba en la cumbre de su carrera, multiplicó tras su muerte los documentales y los cortos en su memoria. En la ficción, apareció en 1939 la película de Alberto de Zavalia La vida de Carlos Gardel, que recogió tres décadas en la trayectoria humana y artística del cantante, aunque la idealización del conjunto se hizo patente. Hugo del Carril fue el intérprete principal, actor que, en su madurez, tendría empeños de mayor convicción y cantante de aptitud al que perjudicaron las forzadas comparaciones con el astro desaparecido. Diez años después, la cinta Se llamaba Carlos Gardel, de León Klimovsky, basada en las memorias de José Razzano (que fuera amigo y compañero en los escenarios del biografiado), tuvo de protagonista a un actor discreto, Roberto Escalada, cuya función más escabrosa fue asumir las escenas de canto, con el doblaje de grabaciones del llamado “Zorzal criollo”. En 1950, con escasa repercusión, se filmó El morocho del Abasto, de Julio Rossi, una mirada a la juventud de Gardel y sus primeros pasos como cantante de cafetines. Estos intentos de revivir en la pantalla la imagen del cantor evidencian la deuda pendiente del cine bonaerense, que tal vez se salde algún día por un cineasta capaz de entregar la pieza fílmica definitiva sobre esa leyenda que se niega a morir.

El pentagrama mexicano, pese a su riqueza, no ha recibido la generosidad de su cine en el tratamiento de semblanzas

biográficas.

El desdichado compositor Juventino Rosas[44] inspiró dos películas: la primera que se menciona en algunas cronologías del cine azteca fue realizada en 1932, con Miguel Zacarías en la conducción de actores y la contribución técnica de Ramón Peón y Rafael Sevilla, entre otros, y la segunda, en 1950, dirigida por Ismael Rodríguez, con Pedro Infante en el papel principal. Ambas cintas adoptaron el título del más conocido vals de Rosas: Sobre las olas. La última, adoleció de esquematismo y superficialidad.

[44] Murió en 1894 a los 36 años, en nuestro Surgidero de Batabanó, después de arrastrar una existencia llena de soledad, miseria y frustraciones y sin haber logrado que en su país fuese reconocido su legado musical, aunque sus restos, repatriados en 1909, fueron sepultados en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Distrito Federal.

La talentosa compositora María Grever (a la que debemos piezas de la calidad de Júrame, Alma mía y Cuando me vaya) es el centro de la película realizada por Tito Davison, en 1954, que tomó el título de la tercera de las canciones citadas. En su ámbito habitual, el melodrama quebradizo y un tanto empalagoso, Libertad Lamarque desplegó, no obstante, uno de sus mejores trabajos.

En 1953, un documental de Rafael E. Portas, El charro cantor, rindió homenaje al fallecido Jorge Negrete, cantante muy dotado y actor de limitadas posibilidades. El filme-tributo esquivó con elegancia esa problemática dualidad y el resultado fue una evocación ligera, por momentos pintoresca y, en definitiva, complaciente.

El fenómeno Pedro Infante, muerto en 1957 al estrellarse su avión durante una de las acrobacias aéreas que tanto le gustaban, muestra características muy singulares. Carecía de

una voz comparable a la de Negrete, pero era dueño de una afinación y un timbre tan gratos que muy pocos se detenían a discutir la diferencia. Dominaba el arte de convencer a los públicos, tanto en la encarnación de un ranchero como en la interpretación de un indio, un sacerdote o un boxeador. Poseía, sobre todo, una simpatía, un carisma, que le permitían mostrar dotes de comediante si el papel lo acreditaba (y ello, sin el menor esfuerzo). Sus imágenes respiraban un aire de naturalidad, espontaneidad y frescura, en contraste marcado con la rigidez escénica y la falta de organicidad de la mayoría de sus coetáneos mexicanos. En 1997, una encuesta realizada a especialistas por la revista mexicana Somos, para elegir las cien personalidades artísticas más importantes del siglo en la nación azteca, le otorgó el primer lugar. La noticia sorprendió a pocos. Hasta los votantes que no habían nacido cuando se produjo el último vuelo de Pedro Infante habían sido conquistados por el artista de Sinaloa. Como en el caso de Gardel en Argentina, si ignoramos las diferencias inevitables, se confirmaba que el mito alcanza sus metas en los plazos previstos.

Una cinta de ficción y otra documental figuran en los homenajes póstumos al intérprete. La primera (La vida de Pedro Infante, ١٩٦٣) fue dirigida por Miguel Zacarías y su reparto fue encabezado por José Infante Cruz, hijo del artista. No es extraño que la película no disfrutara la aceptación popular que se esperaba: ١ro.) el intérprete no encajaba en la difícil misión que le asignaron; ٢do.) el argumento elaborado por María Luisa León, que había sido esposa del actor y cantante, inventaba y omitía a su conveniencia. Por su parte, el documental Así era Pedro Infante, del mismo año, realizado por Ismael Rodríguez, ofreció imágenes auténticas del sepelio del artista, testimonio de actores y cineastas vinculados a su carrera y una panorámica de su actividad fílmica. Lo más débil del documental, el texto grandilocuente y reiterativo confiado al narrador, el actor Arturo de Córdova.

De otras figuras, con variable fortuna, se ha ocupado el biopic musical mexicano. Un ejemplo de gran interés: Reina de la noche (1994, Arturo Ripstein) que arroja luz, en un relato

humano de ritmo ascendente, sobre el drama personal que llevó al suicidio a la notable cantante mexicana Lucha Reyes.

En Brasil se enfoca un logro de reconstrucción y atmósfera en el largometraje documental: Carmen Miranda. Bananas Is My Business (1994, Helena Solberg), conocido por los cubanos en la decimosexta edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Coproducida por los Estados Unidos, la obra ofrece una exhaustiva semblanza de "la dama de los turbantes" mediante entrevistas y testimonios de allegados a la cantante, así como un bojeo de su tránsito exitoso por Hollywood en comedias musicales como Aquella noche en Río (Irving Cummings) y A La Habana me voy (Walter Lang), ambas de 1941. La gracia chispeante de la artista y su pintoresca personalidad, bien trazadas en el filme, dejan un poco al margen las especulaciones que siempre provocó su tendencia a "norteamericanizar" los ritmos brasileños.

Del cine chileno, una muestra reciente: la película de ficción y perfil biográfico Violeta se fue a los cielos, dirigida por Andrés Wood y segundo premio Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana de 2012, que se aproxima a las zonas más íntimas y escarpadas de la cantautora Violeta Parra. Por momentos, los conflictos de la protagonista, en su enfrentamiento con un medio hostil, son tratados con propiedad y garra; pero en muchos segmentos de la obra, que parecen marchar a la deriva, la energía dramática del asunto se debilita, como si el director perdiera el control de los materiales. Las rectas y las curvas de este trayecto no esclarecen del todo los móviles y compulsiones del personaje, que oscila en ocasiones entre la humillación y la autoestima, entre la pasividad y la histeria, sin que el guion focalice con lucidez la complejidad de la protagonista. O lo que es igual: contra la síntesis y la concentración, predominio de la dispersión y la digresión.

El cine chicano, con su impronta bicultural, ha aportado dos exponentes biográficos presididos por fórmulas nada novedosas pero adaptadas al aliento y las palpitaciones de un escenario distinto. En 1987, La Bamba, de Luis Valdés, evocó la

imagen del joven Ritchie Valens, cuya carrera musical fue truncada por la muerte cuando parecía más promisoria. El guion estaba repleto de lugares comunes, pero la efectividad del elenco (Lou Diamond Phillips nunca habría de igualar su acierto en este filme), junto a un satisfactorio empleo de la música, convirtieron La Bamba en un plato ligero, adobado con ingredientes un poco anacrónicos. Diez años después, con Selena, Gregory Nava rendía culto a otro ícono del pentagrama popular: la cantante tex-mex asesinada a los 24 años el 31 de marzo de 1995 (interpretada con seguridad ante las cámaras por Jennifer López). Una vez más, la trivialidad lesionaba un proyecto de cierto interés. Aunque a la cinta le sobró media hora de metraje, se echó de menos una mirada más penetrante en las circunstancias del asesinato de la artista, así como un retrato más preciso del padre posesivo, cuya escandalosa explotación del ascenso de Selena, antes y después de la muerte de esta, exigía una pintura de mayor calado. La "asesoría" en la filmación del personaje explica, pero no disculpa, las reticencias de la película.

Y detenemos el recorrido en la mayor de las Antillas. Desde los primeros años del triunfo de la Revolución, la cantidad de cortos y documentales centrados en solistas y agrupaciones musicales supera notablemente toda la filmografía disponible de la época republicana (de la cual solo se conservan algunas muestras, con copias tan deterioradas que apenas brindan una visión fragmentaria del panorama melódico del país en aquellos tiempos), sin contar el ineludible avance tecnológico y artístico que posibilitó un progreso en la calidad de las imágenes, el sonido y los textos. De este modo, se ha cumplido el propósito de salvaguardar para la posteridad lo más representativo de la creación musical en Cuba (desde los aportes de compositores como Gonzalo Roig, Lecuona, Matamoros, Sindo Garay y muchos otros, hasta las huellas de intérpretes afamados como Esther Borja, Bola de Nieve, Rita Montaner, Las D´Aida, Benny Moré, Los Zafiros, Rosita Fornés o Celeste Mendoza, pasando por agrupaciones de renombre en la línea de Los Van Van, Los Irakere, los clásicos del danzón y del chachachá). En el terreno de la ficción, sin embargo, es otra la historia. En Cuba, el biopic musical ha carecido de

fuerte presencia y sigue siendo un invitado de piedra en el festín de géneros y subgéneros. La escasez de títulos en este apartado, y la cuestionable factura de los realizados, han creado una especie de vacío frente a las expectativas de público y crítica.

Benny Moré, el bien calificado de “Bárbaro del Ritmo”, ha inspirado el argumento de dos películas. La primera, Hoy como ayer, en coproducción con México, fue realizada en 1987 bajo la dirección del cubano Constante Diego y trazaba el gradual proceso de transformación de un joven actor, elegido para encarnar al Benny, que transitará del distanciamiento a la empatía, del desconocimiento a la identificación, al entrar en contacto con el mundo real de la figura que animará en la pantalla. La idea no carecía de interés, pero su tratamiento en imágenes resultó pobre, almidonado, lastrado en gran parte de su desarrollo por la superficialidad y la redundancia.

En 2006, con guion y dirección de Jorge Luis Sánchez, nos llegó El Benny. En el orden formal hubo logros de ambientación, efectos fotográficos bien calculados, una dirección artística que, sin pretensiones líricas, acierta en la recreación de espacios disímiles. La funcionalidad de la mayoría de los intérpretes se unió al sesgo natural de los diálogos (con renuncia casi absoluta a esos parlamentos que un guionista suele idear durante horas en soledad, con la convicción de que encierran verdades eternas y, al escucharse desde una sala de proyección, solo revelan falsedad, engolamiento y pedantería). En El Benny nadie habla desde una tribuna. Las palabras fluyen con normalidad, atentas a los matices y las inflexiones, pero despojadas siempre del teatralismo. La música cumple su misión de elemento catalizador, con referentes en la voz auténtica del biografiado y la voz emergente de un sustituto que repite su color y su timbre, aunque no su sentimiento. Dos debilidades afectan la película: la inclusión de algunos episodios (¿inventados o verídicos?) que nada añaden al peso de la caracterización del personaje y el constante trasiego de retrospectivas, que restan coherencia a la narración.

Un tercer biopic musical, Zafiros, locura azul, de Manuel Herrera, fue analizado en el capítulo dedicado a los musicales. Puesto a elegir entre los dos componentes básicos del filme, el autor de este ensayo se inclinó por la banda sonora. La música, sin duda, es el brazo fuerte de la película. Las etiquetas que definen mucho y esclarecen poco merecen ser burladas.

Los griegos sostenían que el entusiasmo era propio de poetas, filósofos y videntes. Compartamos con ellos el entusiasmo (otros dirían: el optimismo) con la idea de que en un futuro no muy lejano nuestro cine cultive, con asiduidad y solidez, la alianza entre biografía y pentagrama.

LA MIRADA INSACIABLE

Ya no se trata de hablar sobre la forma y el color,

sino dejar que la forma y el color nos hablen.

Merleau-Ponty

Entre pinceles

La interrelación del cine y las artes plásticas ha sido cuestionada por algunos críticos, aceptada sin reservas por muchos cineastas y hoy sometida a nuevos juicios de interés. Aunque autónomos en su raigalidad expresiva, sus medios de configuración y sus respectivos vínculos con el público, el arte de la cámara cinematográfica y otras manifestaciones creativas no han podido evitar, a escala planetaria, que una serie de vasos comunicantes se haga sentir a través del diseño elaborado por directores de cine y de arte, fotógrafos y asesores artísticos, todos responsables de la visualidad identitaria de una película siempre que se conciba esa identidad como fuente de percepciones, búsqueda de afinidades, camino hacia la expansión de ideas y, con mayor frecuencia, surtidor de metáforas y símbolos.

En más de un sentido, la pintura registra posiciones de privilegio por la constancia con que, directa o indirectamente, ha sobrevolado el espacio fílmico. No es ocioso recordar que un maestro de las imágenes en colores, John Alton, insistió en la importancia de una cultura pictórica en los profesionales de la cámara. Alton fue un director de fotografía húngaro trasladado a Hollywood, entre cuyos aciertos figura el musical Un americano en París, que le reportó un Oscar en 1951. También es autor de dos valiosos libros sobre el arte del lente cinematográfico (Pintar con luz y Fotografía e imaginación). Señalaba Alton hace más de medio siglo:

Para tener éxito en el empleo del color se precisa una cuidadosa preparación. Una película es un arte visual y tiene que ser planificado por un artista. ¿Quién es este artista? Un director de fotografía con arte de pintor… ¿Por qué no reclutar entonces a los operadores del futuro entre los pintores? Solo tienen que cambiar la pintura por luz y los pinceles por reflectores.[45]

[45] En La nueva frontera del color, Editora RIALP, Madrid, 1962, p. 101. El volumen incluye trabajos teóricos de maestros como Christian Matras, Jean Burgoin, William Daniels y Anthony West, entre otros.



Un americano en París
(1951, Vincente Minnelli)

La danza, la música de Gershwin, la pintura de grandes maestros. No es el mejor musical de todos los tiempos, pero tiene la importancia de haber mostrado con elocuencia que el cine podía apropiarse de artes diversas e interrelacionarlas con autoridad y encanto.

El punto de vista del cineasta y pintor británico Peter Greenaway, según el cual "la pintura es el arte visual supremo;

tan importante medio de comunicación, que en los últimos 600 años muchas actividades de los pintores han creado ideas filosóficas que permean en numerosas áreas de la cultura", atraviesa una vieja polémica como lo haría un personaje épico en los campos de batalla:

Mis intereses se relacionan con conceptos de composición, lenguaje formal, organización, espacio, tiempo, términos que muchos cineastas desconocen totalmente, lo cual es un serio problema y una vergüenza. En la realización de un filme, debemos contar con fuertes antecedentes visuales. Si yo fuera un dictador –por ello me tacharán de reaccionario– sugeriría que todos los cineastas estudien al menos durante tres años pintura, antes de tomar una cámara".[46]

[46] "Peter Greenaway: cine y pintura", entrevista de Miguel Ángel Muñoz con el artista, en Siempre, México D.F., ٢٤ de julio de ١٩٩٧, p. ٦٢, a propósito de la exposición de ٢٨٥ obras plásticas de Greenaway en el Museo Rufino Tamayo.

Pese a la dosis de dogmatismo que encierra ese criterio, no le falta lógica a su reclamo de una cultura pictórica en los profesionales del cine. Un paso más y llegaremos a la conclusión de que esa cultura se ha hecho evidente en muy relevantes obras de la pantalla, pero suele estar ausente en gran parte de las películas que se producen actualmente.

En tres direcciones se proyectan los nexos entre el cine y la pintura: a) mediante la evocación de un pintor determinado –llámese Goya, Van Gogh, Rembrandt, Modigliani o Toulouse-Lautrec– en semblanzas que, a veces, envuelven todo el ámbito que rodea al personaje en su estilo y colores característicos; b) la aplicación de un sello pictórico a atmósferas y situaciones que estéticamente lo justifiquen (por ejemplo, el influjo de los miniaturistas franceses del siglo xv, entre ellos Jean Fouquet,

en el Enrique V, de Laurence Olivier, en 1945, que permitió al director de fotografía inglés Robert Krasker un despliegue de técnica, refinamiento y amor por el detalle; la impronta de Botticelli en la adaptación de Romeo y Julieta, 1953, de Renato Castellani; los ecos de Pierre Auguste Renoir que se advierten en los filmes realizados por su hijo Jean Renoir: El río, La carroza de oro y Las extrañas cosas de París, rodados respectivamente en 1951, 1952 y 1956, los tres fotografiados –para cerrar el ciclo familiar– por un nieto del pintor, Claude Renoir), y c) el milieu concebido por la cámara con el apoyo de una tradición nacional de la pintura: el caso típico es Inglaterra, donde el legado de retratistas y paisajistas del siglo xviii, en particular Gainsborough y Reynolds, ha transitado por muchas de las cintas llamadas "de época", a través de fotógrafos como Walter Lassally en Tom Jones (1963, Tony Richardson) y John Alcott en Barry Lyndon (1975, Stanley Kubrick).

Cada uno de estos apartados ha tenido gozos y desventuras. En el primero se ha chocado a veces con sucedáneos pobres de la paleta original. En la realización de Vincente Minnelli Sed de vivir (Lust for Life, 1956), sobre la atormentada vida de Van Gogh, desfilan alrededor de doscientas obras del genial pintor holandés, prestadas para el rodaje por un centenar de museos y propietarios particulares. Ello inculcó en el director, gran conocedor de la pintura, la idea de permear todo el diseño visual de su película con la gama cromática y las peculiaridades de composición del artista. La difícil tarea recayó en dos directores fotográficos de experiencia: Russell Harlan y F. A. Young. La filmación de interiores fue un alarde de precisión y sensibilidad. En los exteriores, varios momentos de autoridad y dominio –con destreza en la iluminación y un cabal empleo de filtros– alternaban con secuencias que apenas traducían los contrastes y matices de la paleta de Van Gogh.

En el segundo acápite no han faltado muestras de incompetencia presuntuosa, como el empeño, de ciertos cineastas franceses, en rendir homenaje a toda costa a sus glorias del impresionismo, con la difuminación a lo Monet de cualquier callejón o paisaje lluvioso.

Y en el tercero, es fácil constatar que la estética tradicionalista se ha reducido con frecuencia al reciclaje sin medida de jardines exquisitos, bosques inundados por una dorada claridad, cielo violeta atravesado por algunas nubes y un riachuelo distante que invita a la expansión romántica. O lo que es igual: la apelación a lienzos consagrados no equivale en el cine a simple recorrido por el Louvre. Para certificar su legitimidad, este recurso ha de sostenerse sobre la funcionalidad dramatúrgica y la validez de las propuestas que conciben los cineastas.

La cita de la pintura con el cine raras veces ha conseguido la altura que alcanzó en el Andréi Rubliov (1966), de Andréi Tarkovski. La evocación del artista, con sus dilemas personales, su ubicación terrenal en pugna con objetivos de elevación y trascendencia, así como su angustia ante las tentaciones que encuentra en su camino, forman en la película una unión indisoluble con la energía que le permitió convertir sus creaciones en imágenes de impresionante armonía. Al asomarse al precipicio, su arte le tiende el ancla de salvación, incluso cuando su cuerpo parece haberse arrojado al vacío. La grandeza de Tarkovski consistió en trazar una pintura del pintor, una arquitectura del sujeto sin trabas melodramáticas, una vivisección de los metasentimientos más que de los sentimientos mismos. Si esta cima puede paralizar a cualquier cineasta, si su carácter sui generis la hace inabordable por manuales, academias y guías doctrinarias que se estrellan contra la cerca de púas del genio, no es menos cierto que, dispersos y diversos empeños mucho más modestos, pero no carentes de dignidad, llaman a proseguir la lucha. Para demostrarlo, ahí están los casos de La luna y seis peniques (1942, Albert Lewin), sobre Gauguin; Moulin Rouge (1952, John Huston) acerca de Toulouse-Lautrec; Los amantes de Montparnasse (1958, Jacques Becker) con la figura de Modigliani; Goya en Burdeos (1999, Carlos Saura) y Pollock (2000, Ed Harris).

La policromía es un elemento vital en esta filmografía, pero el blanco y negro tiene cosas importantes que decir alrededor del tema. La creación de environments o ambientes, tarea dura y arriesgada si las hay, obligó a la búsqueda de soportes estéticos en la pintura y el grabado.

Entre los movimientos vanguardistas del siglo veinte, el expresionismo fue, junto al surrealismo, el que estableció nexos más profundos con el arte cinematográfico. Su etapa de florecimiento y expansión, que abarca nombres como los de Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz (todos alemanes), el noruego Edvard Munch y el italiano Modigliani, entre muchos otros, coincidió históricamente con el estallido del cine expresionista germano –El gabinete del doctor Caligari (1920, Robert Wiene), Nosferatu (1922, Friedrich W. Murnau), Metrópolis (1927, Fritz Lang)– que cubre una de las parcelas más interesantes de la pantalla europea de su tiempo. Los temas de la locura y la muerte, del horror y la resurrección, del vampirismo y las fuerzas diabólicas, eran trazados en un ámbito de pesadilla, distorsión y desequilibrio. Fiel al propósito de no imitar a la naturaleza sino de transformarla, el expresionismo dio rienda suelta a un estilo excitante, violento y emocionalmente cargado que dejaría su legado en el llamado cine negro, con su inquietante visión de lo retorcido y lo subterráneo, su anatomía implacable de la gran ciudad y, sobre todo, con sus implicaciones sociales y freudianas. Así surgieron obras ya clásicas como El halcón maltés (1941, John Huston), Laura (1944, Otto Preminger), La mujer del cuadro (1944, Fritz Lang) y El beso de la muerte (1947, Henry Hathaway). La estética pictórica de líneas tensas y envolventes, así como la transfiguración del diseño mediante la exacerbación de la violencia en gestos y actitudes definitorios, se traducían en la pantalla mediante un mundo en descomposición, signado por la intensidad y la sospecha, marcado por agudos contrastes de luces y sombras, calles nocturnas dispuestas para el homicidio y la cita culpable, antihéroes forjados en el pesimismo, la

agresividad mal controlada y el instinto de supervivencia. Lo que Beckmann expresó en su serie de litografías El infierno y Munch legitimó en su obra El grito encontraba otra puerta de escape en el cine noir. Vale señalar que incluso en películas deslindadas de este género (Ciudadano Kane, 1941, Orson Welles; Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder, o La noche del cazador, 1955, Charles Laughton), el expresionismo hizo acto de presencia para imprimir a sus respectivos ambientes esa iluminación siniestra que enrarece el aire y convierte el suelo firme en terreno minado.

En lo que se refiere a la integración del cine a la estética surrealista, ha habido de todo en esta historia: extravagancia y autenticidad, poses para epatar al buen burgués y actos de inmersión en las profundidades del subconsciente. Desde El perro andaluz (1929) y La edad de oro (1930), hasta su última realización: Ese oscuro objeto del deseo (1977), el español Luis Buñuel dimensionó con maestría la imagen onírica, catártica y disémica. Con la irracionalidad consecuente de El ángel exterminador, en 1962, regaló al cine latinoamericano una pieza que, por su hondura y audacia, innovación y factura, es capítulo aparte en la filmografía del continente. El arte del gran aragonés, como el de su compatriota Salvador Dalí, responde en gran medida a la herencia del italiano Giorgio de Chirico, cuya obra fue “la única que ofreció la posibilidad de expresar la doctrina surrealista en términos pictóricos”, según palabras de André Breton.



Ciudadano Kane
(1941, Orson Welles)

La realización que cambió el rostro, la marcha y los hábitos mentales de la pantalla. Renovó las aguas del expresionismo y, sin duda, su vanguardismo es de siempre.



El ángel exterminador
(1962, Luis Buñuel)

El cine se sirve del surrealismo para romper barreras, descubrir atajos, anular fórmulas acomodaticias y reiterar que el hombre sabe fabricar sus propios demonios.

En el contexto más amplio de la pintura moderna, un caso

como el del inglés Alfred Hitchcock, tan amante del cine como de las imágenes pictóricas, merece atención especial. El denominado “mago del suspenso” no vaciló en abrazar el expresionismo en Pacto siniestro y Psicosis (realizadas respectivamente en 1951 y 1960), dio movimientos a lienzos de Magritte en Vértigo (1958) y apeló a Dalí para que cubriera toda una secuencia de Cuéntame tu vida (1945).

Dispersas a lo largo y ancho de la pantalla mundial se descubren otras connotaciones: acercamientos más o menos breves al pincel de notorios maestros, apoyo circunstancial a lienzos determinados, coincidencia de color y acento en la visión de un cineasta y la mirada de un pintor. Michelangelo Antonioni, con su predilección por el arte contemporáneo, explicaba hace muchos años que “las pinturas de Morandi que se ven en La noche o las pinturas abstractas que se ven en Las amigas buscaban su encuadre de la imagen misma y su manera de ver las cosas, por ejemplo, una pared blanca o un camino de grava o alguna pieza de madera clavada en una ventana”.[47] Por su parte, el fotógrafo italiano Armando Nannuzzi entendió bien lo que se proponía el director Serguéi Bondarchuk en la cinta Waterloo (1970) al estudiar con detenimiento la obra de Antoine-Jean Gros y demás artistas en cuyas creaciones late la imagen épica del Gran Corso. Y las afinidades electivas desempeñan a veces un papel exitoso: cuando le preguntaron a Luchino Visconti si era cierto que para la realización de Senso (1954) se había apoyado en ciertos pintores italianos, el director contestó:

[47] Entrevista de Guido Cincotti y Mario Castello, en Boletín del Servicio de Información y Traducciones ICAIC, No. 6, La Habana, noviembre de 1963.

No. Evidentemente Fattori ha pintado escenas de batallas contemporáneas a las de mi película, pero yo no he querido, en modo alguno, copiarlo. He tratado simplemente de acercarme a la realidad. Y como Fattori había pintado la realidad, es

lógico que nuestras obras coincidan en cierto plano.[48]

[48] Jacques Doniol-Valcroze y Jean Domarchi: entrevista a Luchino Visconti, publicada en Cahiers du Cinema, No. 93, marzo de 1959 y traducida por el Boletín del Servicio de Información y Traducciones ICAIC, en su entrega de octubre de 1963, p. 15.

Esa declaración, sin embargo, no puede ocultar el hecho de que, en la misma película, la escena de la ejecución del teniente tiene la impronta de Goya, más allá de toda duda razonable. ¿Se trata de otra “afinidad electiva”? Algo más: en el filme Las noches blancas (1957), inspirado en el relato de Dostoievski, las escenas de niebla parecen escapadas de los gloriosos dibujos en blanco y negro de Georges Seurat. Esta semejanza y la que muestran muchas escenas de La brujería a través de los siglos, del danés Benjamin Christensen, con la demoníaca imaginería de El Bosco, ¿son también afinidades electivas?

Lo que resulta indudable es que, aquí y allá, rodando en el vértigo de la imagen dinámica, movidas por un propósito confesado o subversivo, muy variadas tendencias y corrientes artísticas, con timidez o desenfado, se han introducido en la producción fílmica. Ciertas realizaciones de la checa Vêra Chytilová (Sobre algo distinto, 1963; Las margaritas, 1966); la delirante sátira de William Klein sobre el mundo de las modas ¿Quién eres tú, Polly Magoo? (1966); algunas obras de Jean-Luc Godard (Pedrito el loco, 1965; Vivir su vida, 1962); la cinta El quid (1965, Richard Lester) y otras más recientes como Moulin Rouge (2001, Baz Luhrman), El ladrón de orquídeas (2002, Spike Jonze) y ¿Quiere usted ser millonario? (2008, Danny Boyle) han registrado –con seriedad, sarcasmo o caricatura– puntos de contacto con el Pop-art, el hiperrealismo, el videoarte y el Kitsch.

No será justo cerrar esta panorámica sin aludir a tres trabajos

fotográficos de distintos períodos y países, que suponen el triunfo ante grandes obstáculos:

La profesionalidad del camarógrafo mexicano Gabriel Figueroa al asumir las lecciones del muralismo practicado por Orozco, Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, en los filmes de Emilio Fernández María Candelaria (1943), Las abandonadas (1944) y Río Escondido (1947), entre otros.

El talento del fotógrafo francés Jean Rabier al desmontar los códigos de la pintura impresionista en la película de Agnès Varda La felicidad (1965).

El ejemplo de sensitividad, dominio de la técnica y dotes de observación que fue el trabajo del inglés Jack Cardiff en las imágenes de Las zapatillas rojas (1948), de Powell y Pressburger, una historia sobre el ballet que parecía conducida por Degas.

Otras aproximaciones

El diálogo inteligente entre los pinceles y las cámaras encierra posibilidades que, con mayor o menor enjundia, se divisan en la obra de algunos cineastas. Las fantasías agrestes, radicales, casi irrespirables, que pueblan el mundo pictórico de William Blake, asoman en Vampiros: los muertos y La noche de Halloween, de John Carpenter. Las visiones tenebristas y tortuosas de William Friedkin en El exorcista parecen tomadas de ciertos dibujos realizados por un Victor Hugo que ha leído demasiado a Edgar Allan Poe. Esas obras que reproducen la carne macilenta, los brazos deshechos y los ojos sin brillo, que van desde La lección de anatomía de Rembrandt, hasta el dibujo Dos agonizantes de un joven Picasso, sobrevuelan el tétrico Londres de la película Desde el infierno, sobre los crímenes de Jack el destripador, de Allen y Albert Hughes.

No todo consiste en búsquedas y hallazgos entre la luz, el color y la materia. En la filmografía de David Lynch, pintor y cineasta, hay un propósito que va más allá de la pura visualidad y por encima de lo físico. Se trata de películas que (de)muestran la otra realidad diluida en el entramado externo. Se ha dicho que son claves de su cine el lado oscuro de la realidad, el surrealismo (Luis Buñuel es uno de sus directores favoritos), su inclinación por la vanguardia, la náusea y el humor, así como un apego desmedido a las suplantaciones de personalidad. Su estética, que tanto se apoya en la pintura, encuentra protagonismo en el color rojo (una constante en casi todas sus películas). El director se proclama también partidario del marrón, los colores de la tierra y el amarillo: “El rojo para la sangre y el amarillo para el fuego”. Tan atento a lo visual como a lo sonoro, su obra se ha ganado la enemistad de quienes siguen bajo protesta su invitación a recorrer intrincados laberintos y la admiración absoluta de quienes agradecen su apertura hacia una remodelación de la imagen fílmica, a la que ha aportado una carga de sugerencias, intuiciones, metáforas y revelaciones. Todo esto en una trayectoria que incluye realizaciones tan personales como

Terciopelo azul, Carretera perdida y Mulholland Drive y, en un plano más ortodoxo, una cinta con la energía emotiva de El hombre elefante.

Las conexiones del cine con la pintura representan un terreno que, sin duda, aún no ha dado todos los frutos posibles, pero las conquistas logradas hasta hoy autorizan promesas y sorpresas de mucho alcance. La pintura de profundidades tiene una piel que segrega vivencias, un flujo sanguíneo que despide emociones y una estructura ósea que es ajena a las fracturas del tiempo. Su maridaje con la pantalla está destinado a avanzar. Indeteniblemente.

En el cine cubano

En Cuba no se ha realizado ninguna película de argumento que gire alrededor de la vida y la obra de cualquiera de los eminentes pintores que ha tenido el país, aunque todos sabemos que Víctor Manuel, Pogolotti, Lam, Ponce de León y Amelia Peláez, por citar cinco ejemplos, poseen carácter, historia y leyendas para llenar guiones de entraña artística y humana. Tampoco se registra en la pantalla nacional una cifra impresionante de directores y fotógrafos que buceen con pupila insaciable en los vasos comunicantes entre la pintura y el cine (unas veces, porque los temas no justifican ese tipo de rastreo; otras, porque el calendario de prefilmación y rodaje no deja tiempo para investigaciones de esa índole; quizás, en fin, porque determinados guiones parecen cerrar las puertas a interacciones engorrosas). Afortunadamente, disponemos de una serie de realizaciones que, sin asumir frontalmente el arte de la pintura, la han tenido en cuenta para enriquecer ambientes y dimensionar ciertas secuencias.

El cine de Humberto Solás tiene perfiles muy concretos al respecto en dos obras donde la plasticidad y el poder evocativo de las imágenes conlleva referentes pictóricos: Cecilia (1981) y El siglo de las luces (1992).

En su versión de la novela de Cirilo Villaverde, mural de la Cuba envuelta en las torceduras y desgarramientos de la colonia, el director y su fotógrafo Livio Delgado tuvieron que abordar varios niveles de interpretación epocal: uno correspondió a la variedad de escenarios en que transcurre la trama (el medio propio de los esclavos, la vivienda de la protagonista, la residencia de los Gamboa, etc.). Otro, relacionado con la zona onírica del argumento. Otro, con el espacio intimista que articula y moviliza el drama de los personajes. Cada uno de estos estratos exigía un tono, una carga semántica, una revelación de connotaciones específicas. El desafío mayor de la empresa consistía en ensamblar las distintas piezas con un grado de sutileza capaz de garantizar la

homogeneidad del conjunto.

Más importante que la posible remisión de los cineastas a trabajos icónicos de la época (Chartrand, Miahle, Fernández Cavada, Sanz Carta y otros) resulta el hecho de que, en Cecilia, el color es sabiamente manejado con un criterio alegórico, cuando no simbólico. Los tintes fuertes atraviesan la pasión y la violencia, una policromía degradada reviste los sueños y pesadillas, mientras el claroscuro y las líneas curvas se entrecruzan en el trágico desenlace.

De modo muy similar, El siglo de las luces (también fotografiada por Livio Delgado) brinda una paleta en la que el contraste, la ductilidad y el juego de una estética sensorial y desinhibida se proponen (re)interpretar los avatares de los personajes, aunque esta vez los referentes –como pide el texto de Alejo Carpentier– abarcan un entramado más complejo que incluye las lecciones del primer barroco, rasgos visibles del manierismo y, por momentos, un sorpresivo asalto a las delicadas precisiones de los neoclasicistas. Este eclecticismo, como lo han demostrado también muchas películas fotografiadas por el hiperdotado Vittorio Storaro, no constituye un abuso de perspectiva, sino un dispositivo que amplía el poder de asociación de las imágenes. En El siglo de las luces, Livio Delgado nos devuelve las palabras que hace tiempo pronunciara el crítico cinematográfico inglés Quentin Falk: "Un buen director de fotografía debe tener la paciencia de un pintor que intenta crear una obra maestra en un campo de batalla".[49]

[49] Traducido del artículo "The Cinematographer`s Art", publicado en la revista American Film, No. 5, Nueva York, 1992, p. 29.

Con equilibrio entre los fines y los medios –entendidos estos últimos como la voluntad de revitalizar el diseño fotográfico no solo a través de filtros y combinaciones de luces sino

también con el acceso a los grandes referentes de la cultura visual–, nuestro cine cuenta con otros logros impecables. La tarea de Mario García Joya en La última cena (1975, Tomás Gutiérrez Alea) figura entre ellos. En este drama (histórico y mucho más), el director de fotografía no actúa desde fuera y desde arriba (como ocurre en tantas películas) solo atento a la puntualidad de cada plano, las bondades de la iluminación y el logro de una ambientación más o menos creíble. Ya no se trata de redondear un estilo, articular panorámicas y primeros planos en un conjunto sin grietas visibles. El desempeño de García Joya, muy lejos de representar hechos y personajes, los interpreta, les confiere la pátina del tiempo sin olvidar su vigencia absoluta. El color no cede a las tentaciones del anzuelo decorativo: es funcional, ajustado al tema, integrado de principio a fin a la puesta en escena.

Frente a los incontables cinéfilos que lamentan la ausencia de la gama del arcoíris en muy logradas películas del pasado, el autor de este ensayo –enemigo acérrimo del “coloreado” de filmes rodados en blanco y negro– piensa con mucha frecuencia en la feliz situación de las obras cinematográficas que, aun cuando pudieron acudir a la policromía, renunciaron a ella y ganaron fuerza y significado. El caso de La primera carga al machete (1969, Manuel Octavio Gómez) es un ejemplo contundente. Jorge Herrera entrega aquí, al reconstruir un fuerte episodio de la lucha contra España, una fotografía daguerrotipo, erosionada, deliberadamente degradada, tan expuesta al sol y la lluvia y los estragos del tiempo como los propios héroes de la historia. Esta transfiguración asedia e involucra al espectador, lo hace partícipe de una experiencia no sedimentada por el simple relato oral o una información apresada entre las tapas de un libro, sino a través de un fenómeno de lo real maravilloso: es como si los remotos grabados y retratos del pasado rompieran su mutismo y su estatismo para decirnos cómo eran, cómo sentían, de qué modo su epopeya es mucho más que recuerdos de museo y tema de disertaciones. En otras palabras: Gómez y su camarógrafo (especialmente en las secuencias de batalla) dieron una hermosa lección de historia. Por lo demás, Jorge Herrera –quien un año antes había lidiado con el triple reto de

Lucía– demostró más de una vez que, con igual altura artística, podía manejar la fotografía tersa, toda nitidez y virtuosismo. Su obra, que parece haberse apoyado menos en la pintura que en la mejor tradición del grabado latinoamericano (encabezada por los mexicanos Leopoldo Méndez y José Guadalupe Posada), sigue despertando el interés de los estudiosos.

Otros artistas cubanos del lente muestran ser poseedores de una incisiva plasticidad: Raúl Pérez Ureta (La vida es silbar, 1998, y Suite Habana, 2003, ambas de Fernando Pérez) y Raúl Rodríguez (Plácido, 1986, Sergio Giral, y La bella del Alhambra, 1989, Enrique Pineda Barnet).

La escultura que respira

La escultura, en menor medida que la pintura, se ha hecho sentir en los predios del cine, con una presencia más fuerte en el documental (este último representado con vigor en la obra Las estatuas también mueren, 1953, de Alain Resnais y Chris Marker) que en la ficción.

Estatuas, bustos, relieves y decoraciones arquitectónicas forman una galería incalculable dentro de la pantalla, desde los clásicos Cabiria (1914, Giovanni Pastrone) y la famosa Intolerancia (1915, David W. Griffith) hasta el péplum de Ridley Scott: Gladiador (2000); pero no abundan las visiones que otorguen a la madera, la piedra y el bronce una dimensión que remonte lo puramente ilustrativo. Más de una vez la presencia escultórica ha sido errónea en su ubicación de tiempo y espacio. Sirva de ejemplo, en la ya citada Gladiador, cuya acción transcurre en la antigua Roma, la intempestiva aparición de unas columnas diseñadas por Bernini (1598-1680) en una plaza de estilo renacentista y, en el mismo sitio, las estatuas erigidas a la memoria de varios papas.

Los relatos, poco frecuentes, que tienen de centro el arte escultórico, han tenido una calidad que oscila entre las lagunas del discurso y la cuestionabilidad de las imágenes. Vienen a la memoria dos películas que evocan dos artistas del cincel. En 1965, el inglés Carol Reed trasladó al cine una novela de Irving Stone (también autor del relato sobre Van Gogh, que dio base al filme de Minnelli Sed de vivir). Esta vez, la trama se conformaba con las discrepancias estéticas que polarizaron las relaciones entre el genio universal de la escultura Miguel Ángel (arte que consideraba el suyo, aunque también cultivara con éxito la pintura y la arquitectura) y el papa Julio II. Como fondo del conflicto, la titánica encomienda que recibió el artista de pintar la creación del mundo y del hombre y, además, las imágenes de todos los profetas. Realizada en colores, con grandes recursos materiales y poca inspiración, La agonía y el éxtasis, un espectáculo de casi dos horas y media

de metraje, cumplió mejor el objetivo de reflejar la reconstrucción epocal que las claves de un creador excepcional. Esto último, en gran medida, por la injustificable elección de Charlton Heston, un actor mediocre que de ningún modo podía plasmar con hondura las sinuosidades del personaje central.

En ١٩٨٨, el francés Bruno Nuytten dirigió el drama Camille Claudel, sobre esta escultora francesa y su azarosa relación amorosa con el también escultor Auguste Rodin. La cinta constituyó todo un acierto de la actriz Isabelle Adjani, pero careció de fuerza y convicción en el desarrollo del argumento. En ambos casos, la creación artística de los protagonistas fue enfocada con menos introspección de la que podía esperarse.

En el viejo cine latinoamericano surgieron dos ejemplos de "dramón con pretensiones", que tomaron sendas esculturas como ejes del relato. En 1947, el mexicano Roberto Gavaldón –un cineasta que a veces daba en el blanco– se hundió hasta el cuello con La diosa arrodillada, argumento del escritor y guionista húngaro Ladislas Fodor, que constituyó un fracaso artístico y taquillero. Un triángulo pasional; una amante muy similar a las que, antes y después, encarnó María Félix, y una estatua que, de modo muy manipulado, influye en la marcha del conflicto, se dieron cita en un filme plagado de verborrea y reiteraciones. Por la misma época, el argentino Carlos Hugo Christensen rodó El ángel desnudo, basada en una obra teatral de Schnitzler. Se inicia con el asesinato de un escultor famoso y da paso a un agobiante flashback sobre las circunstancias en que la hija del homicida devino víctima del artista. Los diálogos de la película aterrizaron sin rubor alguno en la cursilería sin atenuantes. Basta recordar una frase que le dirige el escultor lascivo a la muchacha que le ha pedido un préstamo: "Yo no soy una libreta de cheques, Elsa… Soy un hombre cuya alma necesita ser acariciada por un viento desconocido".

Vientos desconocidos fueron también los que impulsaron, en1958, el rodaje en Cuba de la nefasta realización de Mario Barral Con el deseo en los dedos, que tiene de protagonista a

Minín Bujones en el papel de una escultora que se casa por conveniencia para disponer del dinero que le permita dar una educación adecuada al adolescente elegido. ¿Su meta? Modelar al chico a su gusto y entregarle su amor cuando él sea adulto. Si esta sinopsis no bastara para entender qué clase de catástrofe fue la cinta, agreguemos el final: la escultora muere abrazada a la obra que reproducía la imagen del muchacho.

De los ejemplos mencionados se desprende que la deuda del cine de ficción con la escultura es de las que tal vez nunca lleguen a satisfacerse, a pesar de que –si de biografías hablamos– las de Donatello, Brancusi y Giacometti, entre otros, tienen tanto derecho al pasaporte fílmico como el otorgado, con algunas verdades y muchas mentiras, a exponentes de la pintura, la música, los deportes, las ciencias, las letras y la vida militar, en el cine de todos los tiempos.

Como eslabones de una larga y accidentada cadena, los vínculos entre la pantalla y las artes plásticas pueden aportar aún novedades de interés. Esperemos que, en su mayoría, contribuyan a ampliar la cultura visual de los públicos y aporten una dimensión extra, hecha de sutilezas y sublimación, al conocimiento más hondo del trabajo creativo de los artistas. En lo que atañe específicamente a la escultura, más importante, a los efectos de una valoración, es la supervivencia en el lenguaje cinematográfico de lo que Marcel Proust denominó “mirada escultórica”; o sea, la concepción de la figura humana según una óptica que le confiere cierta condición de una criatura congelada en el tiempo, erguida contra la erosión de la lluvia, la violencia de la tempestad y el desgaste que producen los años; inmóvil cuando la dramaturgia lo requiere, estática cuando el regodeo de la cámara cree necesario un paréntesis –sentimental, erótico, romántico–, como la imagen paralizada del niño al final de Los 400 golpes de Truffaut o la larga y embelesada imagen desnuda de Laura Antonelli en Divina criatura (de Giuseppe Patroni Griffi) o el hálito de esperanza que ilumina el rostro de la heroína de Las noches de Cabiria (de Fellini), donde su cuerpo pequeño, que ha conocido todos los agravios, se desplaza al final como un desafío al destino y la mala suerte. Y no

olvidemos la mirada escultórica en El año pasado en Marienbad, de Resnais: un ámbito repleto de estatuas y bustos describe líneas paralelas con el ensimismamiento, las obsesiones y la extrañeza que envuelve a los personajes. Por último, ¿quién ha rendido más culto a esa mirada que el director Akira Kurosawa? En Rashômon y Los siete samuráis, en El trono de sangre y El bravo, la coreografía de la crueldad se detiene por momentos y un invisible pedestal se adivina bajo los pies del hombre que aguarda la llegada de su enemigo, el forastero contratado por los aldeanos para exterminar a los bandidos, el guerrero ambicioso atravesado por las flechas. Todas son estatuas que respiran.

EL CINE SUBE AL TRAPECIO

El circo es el único espectáculo

al que asistimos como a un

ensueño que se convirtiera ante

nuestros ojos en realidad.

Ernest Hemingway

El circo, cuya acepción moderna tiene su precedente más obvio en el arte ecuestre que se practicaba en la Inglaterra del siglo

xviii

, nunca ha necesitado del cine para mantener su hechizo y fascinación sobre los públicos; pero es indudable que la pantalla grande supo apreciar, desde los días de Lumière y Méliès, las posibilidades de este espectáculo. El arte de trapecistas y payasos, magos y equilibristas, amazonas y lanzadores de cuchillos, animales y contorsionistas, abre las puertas a un mundo donde el arte de lo imposible devuelve a la niñez a los adultos y hace que la infancia conozca otro aspecto, excitante y asombroso, de la realidad. Hace un cuarto de siglo, en un número especial de la revista El Correo de la Unesco, las palabras introductorias de los editores arrojaban luz sobre el tema:

El circo, no cabe duda, es para muchos algo envuelto en un halo de ilusión, de ensueño, en que se mezclan lo maravilloso y la risa. Pero hay quienes lo juzgan una forma menor de

espectáculo, digna de despego cuando no desprecio. Sin embargo, el circo es un arte en el pleno sentido de la palabra, con su historia y su originalidad propias. Todo espectador sabe que en él lo esencial no es el ilusionismo sino el riesgo. Y que el artista circense no tiene nada que ocultar: todo está a la vista del público.[50]

[50] Nota introductoria al número de enero de 1988 de la revista El Correo de la UNESCO.

Por supuesto, el objetivo central de los cineastas al invadir los predios del circo no se limita a tratar de reproducir el ambiente de luz, ilusionismo y habilidades técnicas que caracterizan a ese medio; también tienen en la mirilla el acto de penetrar la vida que late detrás de las proezas de los ejecutantes, más allá de lo que puede observar el público que rodea la pista, y desmenuzar grandes y pequeños dramas: el pasado oscuro del clown que sabe provocar la risa incluso cuando su alma deambula entre culpas y sufrimientos; la pérdida de juventud y aptitudes que conduce al ocaso de un trapecista; la tristeza de un amor no correspondido; la furia que estalla de forma previsible cuando el mago histérico sabotea la actuación de un recién llegado porque le robó el afecto de su compañera; el accidente que trunca la carrera del alambrista y, para sobrevivir, acepta el trabajo de dar comida a las fieras; las ilusiones sin futuro del malabarista carente de nombre y prestigio que sueña con la hermosa amazona capaz de deslumbrar a todos con sus ejercicios ecuestres. Todo esto y más, dentro de un juego de contrastes y colisiones. Por un lado, el “gran circo” (que mueve capitales y recursos, contrata a las figuras de mayor relieve en su especialidad y monta espectáculos que son un desafío a la imaginación y la fantasía, llámese Ringling o Cirque du Soleil) y, por otro, el “circo pobre”, cuyas limitaciones materiales y artísticas han sido tan bien descritas por un escritor ecuatoriano:

La carpa es, entre nosotros, símbolo de su propia pobreza. Por cada parche o remiendo que le hacen, se abren diez heridas nuevas y en determinadas temporadas los espectadores tienen que protegerse con paraguas… el trapecio es de dudosa fabricación artesanal, asegurado con restos de alambres… el payaso muestra los codos y las rodillas por los huecos de su traje demasiado usado y sus remiendos no son elementos del vestuario sino lacras de la pobreza.[51]

[51] Jorge Enrique Adoum: "El 'circo pobre' de la vida", en El Correo de la Unesco, ob. cit., p. 14-15.

El cuadro se completa con otras observaciones oportunas:

[El circo pobre] no entra en la ciudad con un desfile de acróbatas sobre animales raros al son de una banda de instrumentos relucientes, no tiene programas y a veces ni boletos de entrada, sino que los espectadores ponen directamente sus monedas en la mano de quien cuida la puerta…[52]

[52] Ídem.

Ambas caras de la luna han sido enfocadas en el cine de todos los tiempos, con variados resultados.

Primera ventaja de la fusión circo-cine: fija para la posteridad los desempeños de determinados ejecutantes que, con maestría absoluta, solo pueden ser apreciados "en vivo" por un público definido de las grandes ciudades. Segunda: puede conducir, gracias a un guion de consistencia y una dirección de garra, a un conocimiento sin adornos de un ámbito que, en la pintura,

fue admirablemente apresado por artistas del calibre de Renoir, Picasso, Seurat y Léger. Tercera ventaja: tanto en la ficción como en el documental, las cámaras contribuyen, en muchos casos, a redescubrir un arte donde lo cotidiano se torna extraño, lo prosaico destila poesía y lo rutinario, en cada función, sabe darle paso a lo excepcional.

Un rastreo en la filmografía dedicada al circo nos acerca a varios títulos que han ganado con justicia el calificativo de clásicos y una larga serie de realizaciones que, por diversas causas, como las nubes, desaparecieron sin dejar rastro, apenas rozaron la epidermis de los espectadores o dieron una zambullida al filón comercial sin que pudieran regresar a la superficie. La siguiente relación incluye, cronológicamente, lo mejor y lo peor, la simpleza y la complejidad, del cine enlazado a las artes circenses.

1925: Variété. Filme alemán dirigido por E. A. Dupont. Fotografiada con oficio y creatividad por Karl Freund, la trama describe el drama de un artista del trapecio que da muerte a su compañero de acrobacias cuando descubre que su mujer lo engaña con él. Esta historia es realzada por una cámara que parece estar en todas partes, acosando las expresiones del trío protagónico, agotando detalles en la captación del ambiente y pasando con agilidad de las proezas aéreas a los rostros ansiosos de los espectadores. El éxito del filme hizo que Hollywood extendiera contratos al director y a los principales intérpretes, Emil Jannings y Lya de Putti.

1928: El circo. Cinta estadounidense, escrita, dirigida y actuada por Charles Chaplin. La gracia y el patetismo de Charlot al servicio de un argumento que tiene en su sencillez uno de los mayores encantos. La escena de los espejos o la secuencia final son antológicas.

1939: Un día en el circo. También estadounidense, dirigida por Edward Buzzell, es la novena película de los hermanos Marx. No es una de las obras capitales de los Marx, pero contiene algunos momentos de ingenio y efectividad.

1941: La tragedia del circo. Filme estadounidense que dirigió el inepto Ray Enright, una cinta de escaso mérito que solo encuentra algún apoyo en la presencia de Humphrey Bogart.

Dumbo. Una joya del largometraje animado que produjo Walt Disney, en la que el despliegue de fantasía va unido a un diseño artístico sobresaliente. Fue dirigida por Ben Sharpsteen.

1943: El circo. Película mexicana de Miguel M. Delgado, donde el muy singular humor de Mario Moreno (Cantinflas) es derrumbado desde los primeros asaltos por el recuerdo de Chaplin.

1945: La cabalgata del circo. Del argentino Mario Soffici, resultó una obra con ambiciones de altura pero resultados de poca monta, con Libertad Lamarque y Hugo del Carril a la cabeza de un reparto en que también figuró la entonces desconocida (y futura leyenda política) María Eva Duarte.

1950: La reina del circo. Fue un musical estadounidense de George Sidney, medianamente efectivo, acerca de la legendaria tiradora del siglo xix Annie Oakley, encarnada por Betty Hutton en un papel concebido para Judy Garland. Su título en inglés fue Annie Get Your Gun.

1952: El espectáculo más grande del mundo. Esta película

estadounidense fue dirigida por Cecil B. DeMille y obtuvo premio Oscar (inmerecido) al "mejor filme del año". Por momentos entretenida y, en ocasiones, simplista y carente de imán, esta epopeya de un circo mamut padeció, como muchas otras obras del realizador, de esquematismo en la construcción de la historia y debilidades en el ritmo narrativo.

1953: Libertad o muerte. Man on a Tightrope fue el título en inglés de esta película del escritor y director estadounidense de origen griego Elia Kazan. Un filme oportunista en el peor sentido del vocablo: el director, ávido de reivindicarse ante los inquisidores anti-izquierdistas capitaneados por el senador McCarthy, aceptó realizar este panfleto, basado en hechos supuestamente reales, sobre los integrantes de un pequeño circo que deciden escapar del régimen comunista de Checoslovaquia y buscar asilo en Austria. Los

personajes son de papel maché y la dirección es floja desde cualquier ángulo que se analice.

Equilibrio. Uno de los episodios que componen el filme estadounidense Historia de tres amores, que dirigió Gottfried Reinhardt, acerca de un arrojado trapecista (Kirk Douglas, sobreactuado como casi siempre) y su conflictivo romance.

1954: Obsesión. Coproducción franco-italiana dirigida por Jean Delannoy. Intrigas y sospechas asedian a un matrimonio de trapecistas (Michèle Morgan y Raf Vallone) hasta que se impone la verdad. Basada en el cuento Silent As The Grave de William Irish, el resultado fílmico posee algún interés como estudio de caracteres.

El mundo del circo. La trama tiene puntos de contacto con Varieté, pero su tratamiento fílmico es lamentable. La cinta, hecha en Hollywood por Kurt Neumann, con la actuación de Anne Baxter, tuvo una versión alemana protagonizada por Eva Bartok.

Circo de tres pistas. Película estadounidense dirigida por Joseph Pevney, a la medida del cómico Jerry Lewis, que se anota las escenas de mayor lucimiento.

1956: Trapecio. Gina Lollobrigida, en una de sus actuaciones más flojas, se convierte en la manzana de la discordia entre Burt Lancaster y Tony Curtis. Un melodrama estadounidense de Carol Reed con muchos agujeros en el techo, basado en una mediocre novelita de Max Catto, que ofrece, no obstante, algunas de las más escalofriantes proezas del vuelo humano que se han visto en la pantalla.

1959: Águilas del trapecio. Es un filme estadounidense de George Sherman: 50%: un guion que nada tiene que decir; 30%: una dirección desganada y rutinaria; 20%: actores de quinta categoría.

El gran circo. El masticado relato de esta cinta estadounidense de Joseph M. Newman se borra del recuerdo dos horas después de concluida la proyección.

1962: Jumbo. Un musical modesto de Charles Walters, inspirado en un viejo éxito de Broadway. Doris Day aparece como la propietaria

de un circo en cuyo trayecto surgen dificultades.

1967: Tulipa. Película cubana de Manuel Octavio Gómez, adaptación de una obra teatral de Manuel Reguera Saumell. Los avatares de una artista de circo trashumante son el eje de una cinta que carece de la emotividad del texto original y avanza con dificultad, como si tuviera una bola de hierro atada a sus tobillos.

Las aventuras de Juan Quin. Clásico del cine cubano dirigido por Julio García Espinosa. Aunque el circo no es el centro de gravedad de la historia, uno de los episodios más logrados transcurre en el interior de una carpa desorillada. El filme fue una de las comedias criollas más recordables de su tiempo.

Mención aparte para cuatro realizaciones que, muy diferentes en objetivos y significados, utilizaron el mundo circense como plataforma de revelaciones, sugerencias y especulaciones. Son ellas:

1932: La parada de los monstruos. Más conocida por su título en inglés, Freaks, de Tod Browning, fue mutilada en los Estados Unidos, prohibida en el Reino Unido por treinta años y recuperada íntegramente, para satisfacción de muchos, a fines de siglo. Esta obra inusual ofrece, en el ambiente de un circo, las peripecias de un grupo de auténticos freaks (seres calificados de “errores de la naturaleza” por sus deformaciones físicas y su rara apariencia, decididos a vengarse de las humillaciones y maltratos que reciben de una estrella del trapecio). Browning, que fuera una institución en el cine de ficción terrorífico, movió aquí, con maestría, el extraño maridaje de la fantasía y la realidad, a partir de criaturas hasta entonces ignoradas por la pantalla.

La Strada
(1954, Federico Fellini)



1953: La noche de los titiriteros. También conocida como Noche de circo o por su título original, Gycklarnas Afton, forma parte de la

vasta filmografía de Ingmar Bergman. Una obra maestra del cine sueco que induce a la reflexión, mientras construye una metáfora, sin concesiones a la banalidad y al facilismo y enriquece tema y personajes en una ecuación de hondura y trascendencia. Una espléndida ambientación y unos diálogos dictados por la realidad del medio, contribuyen a la grandeza de un relato que hace suyo lo que alguien llamó “el trípode de la vida”: la libertad, el deber y la conciencia.

1954: La Strada. La vida nómada con frecuencia envuelta en caminos sin regreso y metas imposibles, de dos personajes muy diferentes (un bruto de fuerza impactante y una criatura primitiva como su mirada y envolvente como su ternura) encarnados con maestría por Anthony Quinn y Giulietta Masina, dio riqueza y posteridad a esta obra maestra de Federico Fellini. Henchida de poesía y dueña de encanto, una película italiana de espíritu circense que no ha perdido vigencia.

1987: Las alas del deseo. Coproducción de la República Federal Alemana y Francia bajo la dirección de Win Wenders. Narración que equivale a un poema en imágenes visuales y un filme donde la fantasía halló cauces novedosos. Para Wenders, la cámara de cine fue un cuchillo capaz de perforar las apariencias en busca de la más íntima verdad del ser humano. Según sus palabras: “Todo es posible si asumimos la diferencia entre lo imposible y lo inexplorado”.[53]

[53] **Citado por Harold Milner en “La lógica del sinsentido”, en Première, Francia, junio de 1999, p. 26.**

LOS COMICS: LAS ALAS

DE LA FANTASÍA

Una vez crecido en edad y sabiduría,

¿me habré acercado a Picasso por el

estímulo de Dick Tracy?

Umberto Eco

¿Quién no está viciado por la ficción? ¿Quién no confunde en cualquier momento lo real y palpable con lo imaginario y fatalmente subjetivo?

La novela de Umberto Eco La misteriosa llama de la reina Loana (novela ilustrada, por más señas) tiene como narrador a un intelectual que ha perdido la memoria e intenta recuperarla con la relectura de los comics –o sea, historietas gráficas, tebeos– que poblaron los tiempos de su infancia. Mickey Mouse y Flash Gordon, Mandrake el mago y Dick Tracy, Terry y los piratas, revueltos en una mitología que abarca una infinita red de personajes puramente italianos surgidos en la era de Mussolini, durante la cual nació y creció el futuro autor de El nombre de la rosa, no son rescatados en su relato como un simple eco de nostalgia, aunque esta aflore en sus vivencias y no pocas reflexiones, sino como una llave que abre las puertas de la investigación histórica, el sustrato cultural, la manipulación de la literatura destinada a niños y jóvenes mediante mensajes que exudan mitos raciales y políticos, chovinismo y culto a los superhéroes que el régimen proponía como arquetipos a las nuevas generaciones. Por la misma vía, los tebeos de la Alemania nazi y los editados ayer y hoy por los

Estados Unidos, suelen asociarse con mecanismos y dispositivos de propaganda que, dirigidos a los lectores más jóvenes, pero también devorados por incontables adultos, conforman un instrumental de relieve en el terreno ideológico. El hecho de que la nación norteña haya logrado desarrollar una expansión sin límites de sus productos (¿en qué rincón del mundo son totalmente desconocidos Superman y el Pato Donald, Batman y Rambo?) pone el dedo en la llaga de una cuestión que atañe, ante todo, a la supuesta "inocencia" del entretenimiento gráfico –reforzado muchas veces por dibujantes de talento e historietistas habilidosos– en contradicción con planteamientos que subyacen detrás de la fachada y revelan desprecio a la ética, la verdad e incluso a la inteligencia humana.

Obviamente, la interpretación retorcida de un medio de expresión es solo una de las tantas acciones a que convoca el oportunismo, pero no implica la sentencia de muerte de ese medio. Géneros como el western, el biopic y el thriller –por citar tres ejemplos– han sido lastrados con frecuencia por la manipulación y las distorsiones sin que ello aplastara las posibilidades de que, en otras vertientes de lucidez y rigor, surgieran obras significativas para el arte y la cultura. Si el caso de los comics muestra mayor complejidad en los tiempos actuales es, justamente, porque (los numeritos hablan) por cada realización con cierto decoro, se producen veinte ejemplos de incompetencia técnica y artística, filmes vinculados a la historieta gráfica pero incapaces de asumir con profesionalidad y poder imaginativo los temas seleccionados. Antes de calzar esta situación con ejemplos, volvamos a los orígenes del género.

Se impone reconocer que no hay una diferencia radical entre algo tan moderno como el comic y los relieves asirios o de la célebre columna de Trajano. Sin embargo, no llevemos tan lejos las semejanzas.

El verdadero antecedente del comic fue la tira cómica (comic strip), de carácter marcadamente humorístico, que apareció en los Estados Unidos en la última década del siglo xix

(coincidente con la aparición de las imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière) que con rapidez ganaron un sitial de privilegio en los principales periódicos de la nación. Tres nombres están asociados a los inicios de la tira cómica: Richard F. Outcault, James Swinnerton y Rudolph Dirks, los que se identificaron, respectivamente, con creaciones tan populares como Buster Brown, Little Jimmy y The Katzenjammer Kids. Outcault es citado por algunas autoridades como autor del primer comic genuino: The Yellow Kid (El chico amarillo) que empezó a publicar en el diario New York World en 1896 y continuó en 1897 en el New York Journal, de William Randolph Hearst. La polémica que se desató por los derechos de publicación de la tira en el periódico de Hearst dio origen al término "prensa amarilla". El personaje central de las viñetas, un chiquillo excéntrico con orejas caídas y un solo diente, con su llamativa camisa de dormir amarilla, se convirtió en un favorito del público.

Al independizarse de la prensa, la historieta gráfica, con formato de revista, describió una espiral como fuente de ingresos y ganó adeptos en otras partes. Esta modalidad, también trasladada a los libros, conocería desde los años treinta una gran diversidad de temas. "Su desarrollo –señala un experto– está estrechamente relacionado con el de la tira cómica, pero ocupa un sitio de algún modo diferente en la vida y la cultura de los Estados Unidos".[54] Hacia mediados del pasado siglo, los temas recurrentes en el comic eran la aventura (Dick Tracy, Li'l Abner, Terry and the Pirates), la fantasía (Buck Rogers, Flash Gordon, Superman) y el humor (Popeye, The Little King). Con creciente ritmo se sumarían a la lista los comics relacionados con la guerra, el crimen organizado y los relatos terroríficos y de ciencia ficción. En cada uno de estos apartados, el cine ha tenido una participación sostenida.

[54] Daniel C. Knowlton en Collier`s Encyclopedia, New York, Volumen 5, 1955, p. 524.

Huellas y ecos

Parece estar lejos de cualquier duda que, entre los artistas prominentes del pasado siglo, fue el estadounidense Roy Lichtenstein (1923-1997) el que más se identificó con las viñetas del comic. El llamado “Mondrian del Pop” (pese a las sensibles diferencias que lo definen en relación con el creador holandés), desarrolló un arco cronológico que abarca desde la primera mitad de los años sesenta hasta el final de su vida. En este trayecto, la iconografía de masas (Lichtenstein fue uno de los primeros en apelar a ella, junto con Warhol) ocupó un lugar señero. La parodia pictórica de la sintética viñeta narrativa del comic fue una experiencia de interés dentro de la multifacética vanguardia. Al respecto cabe señalar que, en sus vínculos con la historieta gráfica, el cine ha prestado menos atención a la parodia y a la sátira que a las demandas del gran espectáculo, entendido este como el culto a la parafernalia técnica y a la visualidad tremendista, muy unido a la presunción de “tomarse en serio” más allá de lo que permiten las premisas del argumento.

Observaciones muy agudas abundan en el estudio “Golems de papel” que el español Santiago García dio a conocer hace algunos años:

El comic moderno americano fue prácticamente inventado por judíos en los años 40. La denominada “Edad de Oro” del comic book despegó gracias a los superhéroes de Jerry Siegel y Joe Shuster (Superman), Bill Finger y Bob Kane (Batman) o Joe Simon y Jack Kirby (Capitán América), todos ellos jóvenes judíos americanos que escaparon de las calles asoladas por la Depresión para soñar con criaturas mesiánicas como Moisés, que con poderes propios del Golem protegían a los oprimidos. Igual que los héroes ocultaban su identidad bajo una máscara, muchos de estos creadores ocultaron su origen cambiando el apellido. Kane era Kahn, Kirby era Kutzberg, y el guionista con

quien este crearía la era Marvel en los 60, Stan Lee, era otro judío apellidado Lieber”.[55]

[55] En ABC Cultural, No. 859, semana del 19 al 25 de julio de 2008, p. 46.

Sin necesidad de internarnos en la espesa madeja de alusiones religiosas, tradiciones y símbolos propios de la idiosincrasia hebrea que disecciona el estudio y que se revelan en muchos de los comics tratados, es fácil deducir, en el abordaje fílmico, que el componente metafísico de los originales fue limado, escamoteado o neutralizado en beneficio de la claridad, el lenguaje audiovisual más directo y un patrón esencialmente maniqueísta en el enfoque de los caracteres.

La siguiente relación de películas inspiradas en comics incluye filmes con elegancia en el diseño y cierto encanto en la construcción de la trama, mediocridades que funcionan por momentos y después se pierden en la rutina y la falta de empuje, y realizaciones de pésima factura que no rinden beneficio alguno ni a la historieta gráfica ni al cine.

Superman. Presente a mediados de siglo en dibujos animados y en una película de bajo presupuesto en 1951 (protagonizada por George Reeves, quien después habría de destacarse en la televisión con el mismo papel), el “hombre de acero” tuvo que aguardar hasta 1978 por una superproducción que le hiciera justicia, cuando el director Richard Donner equilibró el entretenimiento y la fantasía en un filme estelarizado por Christopher Reeve (apoyado por un reparto de lujo en que figuraban Marlon Brando, Gene Hackman y Terence Stamp, entre otros). El éxito comercial del filme propició la aparición de varias secuelas, de las que solo merece recordarse la que condujo Richard Lester en 1980 (Superman II). La misteriosa muerte en 1959 de George Reeves (¿suicidio o asesinato?) y, muchos años después, el trágico final de Christopher Reeve –condenado hasta su muerte a la parálisis, tras la caída de un caballo– desataron una de esas leyendas que tanto gustan a

Hollywood, sobre la especie de jettatura (o “salación”) que parecía emanar del personaje. Este detalle, sin embargo, nunca detendrá la aparición de nuevas versiones de Superman. Su magnetismo en las taquillas es demasiado fuerte para retroceder ante supersticiones más o menos divulgadas.

Batman. La primera aparición en la pantalla grande del Hombre-Murciélago se remonta a 1943, en una cinta tan olvidada que ni siquiera hubo interés en recuperarla en formato DVD. Su intérprete fue Lewis Wilson. En 1966 un deficiente Batman encarnado por Adam West asomó su imagen en una peliculita sin repercusión alguna. Desde 1989 hasta nuestros días, una sucesión de espectáculos, con despliegue de recursos y, en general, competentes actores, atrajo la atención de millones de espectadores. La saga se inició con la delirante versión de Tim Burton, cuyo diseño de producción fue premiado con el Oscar. Los efectos humorísticos, incluso burlescos, fueron tal vez excesivos y, sorpresivamente, la imagen del villano Joker (bordado por Jack Nicholson) se impuso desde el mismo guion a la personalidad del superhéroe actuado por Michael Keaton. El regreso de Batman (Batman Returns, 1992, también obra de Burton) repitió con Michael Keaton en el Hombre Murciélago, en un relato de factura neogótica que por momentos da muestras de cansancio. Batman Forever (1995, Joel Schumacher) fue una propuesta capaz de desarmar hasta a los más acérrimos enemigos del comic. Val Kilmer, contra muchos pronósticos, se lució en el protagónico. De nuevo bajo la batuta de Schumacher, en 1997, Batman y Robin intentó disimular, con poca suerte, la endeblez del argumento mediante una fatigosa exhibición de trucos. George Clooney se disfrazó de Batman, Chris O´Donnell fue un insípido Robin y el forzudo Arnold un operístico villano. En 2005 surgió “la más oscura película” sobre el superhéroe. La dirigió Christopher Nolan y fue protagonizada por Christian Bale. Su título: Batman Begins. Muchos opinan que esta cinta se propuso entregar una criatura más cercana al personaje amargado y resentido que concibió Bob Kane. Fue una adaptación de la historia de Frank Miller “El señor de la noche” y descolló por su ambientación, el logro de una atmósfera entre el apocalipsis y el juicio final, y un atinado reparto. Elementos todos que, con cierta retórica, reaparecieron en El caballero oscuro (2008), del mismo director, que tuvo entre sus pilares la interpretación de malvado de Heath

Ledger, laureado con un Oscar póstumo al mejor actor de reparto.

Spider-Man. El hombre araña, creado por Steve Ditko y Stan Lee, este último también autor de las historietas gráficas de Daredevil, Los cuatro fantásticos y X-Men, tuvo sus primeros contactos con el cine en los ya prehistóricos seriales de matinée. Reapareció con algún desparpajo en 2002, bajo la guía de Sam Raimi, con Tobey Maguire al frente del reparto. Fue un éxito de taquilla, pero su lectura en imágenes visuales resultó menos excitante de lo esperado. La secuela tampoco dio motivos para la euforia. En 2011 el héroe fue actuado por Andrew Garfield en una cinta de mayor altura técnica.

Daredevil. Un superhéroe doblemente vulnerable (es ciego y las balas no rebotan en su pecho) inspiró la cinta de Mark Steven Johnson en 2003, con Ben Affleck de protagonista. No hay reparos sensibles que hacer a sus escenas de acción y violencia, pero el guion resuelve con demasiada facilidad las situaciones más complejas.

X-Men. Un producto de la factoría Marvel (Bryan Singer, 2000) que involucra a humanos y mutantes en una parafernalia precocida y previsible. La secuela fue aún más desconcertante.

Iron Man. Concebido en 1963 por Stan Lee, este héroe nada tradicional al que le gusta beber, el sexo, ir de fiesta y conducir autos veloces, sin que ello le impida convertirse en un cruzado inmerso en grandes hazañas, encontró en Robert Downey Jr. su intérprete ideal. Caben determinadas reservas sobre el fondo ideológico de la historia –rodada en 2008 por Jon Favreau–, mas su energía como espectáculo, el impacto y el dinamismo de su desarrollo, han inyectado sangre nueva al género.

Dick Tracy. La tira cómica de Chester Gould sobre el ingenioso y valiente detective inspiró una serie de filmes de escaso presupuesto y pocas ambiciones artísticas entre fines de los años treinta y toda la década siguiente, que solían proyectarse como "rellenos" en los cines de barrio. Los asuntos, a veces muy ingenuos, se alejaban bastante de la fuente original. En 1990, Warren Beatty dirigió y protagonizó un antológico Dick Tracy, donde la sátira y el espíritu del comic se enlazaban a la puntualidad del clima, la fotografía y la cabal caracterización de los personajes asumidos por Beatty y Al Pacino.

El Príncipe Valiente. Romance y aventuras en la Inglaterra medieval, según la tira cómica de Hal Foster, cuyo encanto se vio muy disminuido, gracias al rutinario tratamiento del guionista Dudley Nichols. Fue dirigido por Henry Hathaway en 1954.

Astérix y Obélix contra el César. Coproducción franco-ítalo-alemana (1999, Claude Zidi). Los tebeos de Albert Uderzo y René Goscinny, cargados de referencias sociopolíticas y un cáustico sentido de la sátira, fueron bien plasmados en la pantalla, con la presencia de Roberto Benigni y Gérard Depardieu. Otras entregas de la serie: Astérix y Obélix: Misión Cleopatra (2002) y Astérix en los Juegos Olímpicos (2008). En 2006, despertó interés el largometraje animado Astérix y los vikingos, coproducción franco-danesa realizada por Stefan Fjeldmark y Jesper Meller.

El Zorro. El justiciero enmascarado que lucha por los oprimidos ha sido una figura recurrente en la pantalla grande, desde su creación, en 1919, por Johnston McCulley. En la era silente tuvo el rostro del mítico Douglas Fairbanks en una cinta de Fred Niblo y Theodore Reed: La marca del Zorro, considerada un clásico del género de aventuras. Con el mismo título apareció en 1940 una excelente película de Rouben Mamoulian para lucimiento de Tyrone Power. En los años 60, el cineasta español Joaquín Luis Romero Marchent brindó una serie de filmes inspirados en el personaje (La espada del Zorro, La sombra del Zorro, etc.) que nada aportaron al tema. Una gustada versión surgió en 1975 con la coproducción franco-italiana El Zorro, de Duccio Tessari, con una labor muy desenvuelta de Alain Delon. En 1998, el actor español Antonio Banderas asumió con éxito el papel del vengador en La máscara del Zorro, realización de Martin Campbell trabajada con esmero, que tuvo secuela.

El Coyote. Especie de réplica hispana a la figura del Zorro, se dio a conocer en 1943, cuando el prolífico barcelonés José Mallorqui (con el seudónimo de Carter Mulford) lo instaló, con ayuda del dibujante F. Batet, en las preferencias del público español. Vinculado al fenómeno del bandolerismo andaluz y dotado de una complejidad que prefigura un género, el western latino, El Coyote no tuvo mucha vida en el cine. Hubo una cinta del citado Romero Marchent que pasó inadvertida y marcó, a fines de siglo, un intento frustrado del director Mario Camus.

El Santo. Otro detective, en una línea diferente a la de Dick Tracy, fue el

epicentro de ocho filmes de escaso aliento entre 1938 y 1943. Se programó en 1997 una recuperación del personaje creado por Leslie Charteris (The Saint, Phillip Noyce) con Val Kilmer en el papel titular. Todo se redujo a un entretenimiento de poco alcance.

Capitán América. Un superhéroe que en ninguna de sus apariciones fílmicas ha tenido suerte. La peor de todas: la que condujo Albert Pyun en 1989, un engendro con todas las de la ley. Los muy optimistas esperan que, algún día, el personaje creado por Joe Simon y Jack Kirby encuentre el molde adecuado en que vaciarse.

Flash Gordon. Las primeras propuestas cinematográficas sobre el personaje resultaron fallidas. En 1980, con medianos recursos y escasa imaginación, una película de Mike Hodges, con problemas de edición, fue un catálogo de ineficiencias. Triste destino para el héroe creado por Alex Gordon en 1934.

Robocop. Realización de Paul Verhoeven en 1987 que tuvo secuelas de menor impacto emocional. Una crestomatía del Mal y la violencia en un futuro donde un hombre muerto, convertido en cyborg en laboratorios, emprende una cruzada de venganza y ajusticiamientos. Tensa e intensa, la cinta parece ganar terreno en cada proyección.

Popeye. El “hombre de las espinacas” que, desde las tiras cómicas, deleitó a varias generaciones, fue despojado prácticamente de toda su gracia en esta lamentable comedia de Robert Altman, filmada en 1980.

300. Título de la película que realizó, en 2007, Zack Snyder sobre un comic de Frank Miller que trata de la legendaria Batalla de las Termópilas. La interpretación de la historia con móviles solapados se hizo evidente en este espectáculo que, por otra parte, padeció de superficialidad en los caracteres y careció de auténtica garra en su reconstrucción de época.

La anterior reseña no pretende agotar los caudales de ejemplos de confrontación entre la historieta gráfica y el cine (que pueden extenderse a más de mil títulos), pero permite enjuiciar la marcha –a veces con pasos confiables, a menudo con tropiezos y caídas– que ha seguido este curioso huésped de la

pantalla en su ya larga historia. Antes de cerrar el capítulo, una observación muy necesaria: no siempre el comic se entrega a la fantasía sin frenos, en su contacto con las cámaras. Un drama realista de tanta fuerza como Camino a la perdición (Road To Perdition, 2002, Sam Mendes) tuvo su matriz en un tebeo en blanco y negro de Allan Collins que ilustraba los pormenores de una familia mafiosa irlandesa, mientras que Una historia de violencia (2005, David Cronenberg), se remitió con excelentes resultados a una obra gráfica de John Wagner y Vincent Locke. Estos casos obligan a pensar, aunque bien se conoce que ningún fanático del comic tradicional cambiará su plato predilecto por sucedáneos de tesitura dramática, sicológica o social.

EL JUEGO DE LAS MATRIUSKAS

El cine puede contemplarse a sí mismo con nostalgia, resentimiento, curiosidad, ironía o indiferencia. También puede reinventarse o apuntar hacia nuevos derroteros.

Giuseppe Tornatore

El cine dentro del cine: ¿narcisismo o autocrítica?

Alguien ha escrito: "Amarás al prójimo como a tus películas favoritas". Este mandamiento está presente en la frecuencia con que las cámaras de cine giran sobre su propio eje para rescatar los ecos de filmes que se han impuesto en el imaginario colectivo a través de varias generaciones, pero además en su interés por detener a veces su vertiginosa marcha (¿autoconfesión?) y buscar respuesta a ciertas preguntas inquietantes: ¿Para qué el cine… con qué extraña levadura se coció esta fábrica de sueños, industria de las emociones, mercado de la fantasía? El cine dentro del cine se ha movido al compás de muy contrastados objetivos (la evocación idílica, el anticonformismo, el realismo intenso y la fantasía sin frenos). Una ojeada a sus experiencias desde los años cincuenta hasta nuestros días descubre propuestas de mucho crédito, ejercicios desarrollados con autoridad, hondura y visión. Revisemos veinte títulos que, a su manera, cubren casi todas las expectativas del tema.

Sunset Boulevard (1950, Billy Wilder). Una gran diva del cine silente se propone recuperar el trono que le arrebataron los micrófonos. En esta quimera, la cámara propina más de un golpe a la hipertrofia y la impostura de Hollywood.

Cantando bajo la lluvia (1952, Stanley Donen y Gene Kelly). Junto al poder de la música y la autenticidad de la sátira, una imagen delirante de la niñez del cine hablado.

The Bad and the Beautiful (1952, Vincente Minnelli). Se distribuyó en Cuba bajo el título Cautivos del mal. Las cámaras no vacilan en mostrar el verdadero rostro de un productor-piraña (¿solo inspirado en David O. Selznick?) que no entiende de amistad, familia ni amor, cuando se encarga de realizar una película.

Ocho y medio (1963, Federico Fellini). Retrato sicológico y social de un cineasta envuelto en contradicciones, crisis y turbulencias, según la óptica y las vivencias de un Fellini en estado de gracia. Le mereció al

director el tercero de sus premios Oscar.

El desprecio (1963, Jean-Luc Godard). Con las armas del humor, el maestro francés ofrece una conferencia magistral sobre los avatares de una coproducción, como nadie ha podido reflejarlos, ni antes ni después. Su título original es Le Mépris.

El comienzo (1971, Gleb Panfílov). En la antigua Unión Soviética, una obrera debuta en el cine como intérprete de la heroína nacional francesa, Juana de Arco. Esta confrontación de épocas y personajes tan distanciados entre sí, obliga a pensar en una frase del escritor francés Michel Tournier: "Nada es como parece… casi todo puede ser de otra manera, más rica, más sorprendente".

La noche americana (1973, François Truffaut). El cine se mofa elegantemente de sí mismo en esta historia de los obstáculos que enfrenta un director fílmico (encarnado por el propio Truffaut) durante el rodaje de una tonta película de tema amoroso. Idea básica del cineasta de ficción: "La muerte no es excusa para suspender un rodaje". El resultado fue premiado con el Oscar a la mejor cinta de habla no inglesa.

El último magnate (1976, Elia Kazan). Una novela de F. Scott Fitzgerald fue la fuente de esta realización, que versiona el trayecto de otro productor de cine con leyenda negra (Irving Thalberg). Un reparto de lujo –que incluyó a Robert De Niro, Robert Mitchum, Jack Nicholson y Jeanne Moreau– se encargó de adobar el manjar. Una de las mejores obras de Kazan en su última etapa.

La rosa púrpura de El Cairo (1985, Woody Allen). El personaje que proyecta su destino en una dirección de la que no hay regreso posible: la fanática de una estrella de cine ve salir de la pantalla al objeto de su veneración, que corresponde a su afecto. La definición cabal de la mixtificación de la realidad, como solo podía darla Woody Allen.

La película del rey (1985, Carlos Sorín). La obsesión de un cineasta por realizar un filme de tema histórico, que constituye un hermoso homenaje al cine y sus acólitos.

Buenos días, Babilonia (1987, Paolo y Vittorio Taviani). Dos hermanos italianos, pertenecientes a una familia que por generaciones ha

modelado y restaurado catedrales, llegan a los Estados Unidos en 1915 y se incorporan al rodaje de la película de Griffith Intolerancia. La obra de los Taviani rinde culto a los grandes pioneros del cine y medita sobre la inmortalidad del arte, trátese de una escultura o un filme.

Cinema Paradiso (1989, Giuseppe Tornatore). En la Italia de posguerra, un niño y un viejo proyeccionista de películas asumen una misma visión de encantamiento y poesía ante el prodigio de las imágenes filmadas. Uno de los más sólidos tributos a la magia del cine, galardonado con un Oscar y premio especial del jurado en el Festival de Cannes.

¡Átame! (1990, Pedro Almodóvar). El realizador (un colonialista nato por la cantidad de recursos ajenos que hace suyos; por el trasiego de los estereotipos de la historia del arte que recicla continuamente) brinda un divertimento que apunta hacia las interioridades de un estudio de filmación.

El pez gordo (1992, Robert Altman). Así se conoció en Cuba el filme estadounidense The Player, aunque fue distribuida en España como El juego de Hollywood, haciendo honor al argumento de esta sátira. Humor negro al servicio de una trama tan absurda como ingeniosa, en la que la batalla entre un productor desquiciado y un guionista acosado mueven una intriga sin desperdicio.

Ed Wood (1994, Tim Burton). El caso real, y semipatológico, de uno de los peores directores de la historia del cine, es desmontado por Burton en una cinta que oscila entre lo ridículo y lo patético y equivale a un producto fuera de serie.

La niña de tus ojos (1998, Fernando Trueba). Un grupo de artistas de la España franquista viaja a la Alemania hitleriana para rodar una película. La experiencia se traduce en una marea de enredos, dobles y triples sentidos y, sobre todo, una carga esperpéntica de primer orden.

La sombra del vampiro (2000, Elias Mehrige). Una obra que explota lo mejor del expresionismo, al reconstruir el rodaje de un clásico de Murnau. Una crestomatía del Mal, con excepcionales logros de atmósfera, que muestra al intérprete del monstruo como un auténtico vampiro.

El ladrón de orquídeas (2002, Spike Jonze). Con un título en inglés más

metacinematográfico (Adaptation), este filme estadounidense convierte la ordalía personal de un guionista de cine en el eje de un relato concebido con imaginación, seguridad y destreza.

Inland Empire (2006, David Lynch). Película compleja si las hay (de las que exigen no menos de cinco visitas si se aspira a decodificar sus claves, símbolos y coartadas más significativas), encuentra en las interioridades de una filmación otro dispositivo de sugerencias y conexiones.

La invención de Hugo (2011, Martin Scorsese). Un megaespectáculo que concilia lo cotidiano y lo fantástico, lo real y lo soñado y, en una alquimia de maravilla, maneja el legado de Méliès, cuya creación es la infancia dorada del trucaje, con la estética derivada de la revolución digital.

La ambiciosa interactividad audiovisual

Justamente, La invención de Hugo alimenta dos caras opuestas de una misma moneda: en una, la nostalgia por lo fílmico, por el pasado, por lo mecánico como expresión de la Modernidad; mientras se resalta el amor del ser humano por las “nuevas tecnologías” como un proceso de invención constante, imparable, transgresor, futurista, posmoderno. Este discurso emana no solo del argumento, sino también del derroche de recursos como el cine 3D.

Según Ionesco, “es en lo irreal donde se encuentran las raíces de la realidad”.[56] Estas palabras fueron pronunciadas mucho tiempo antes de que John Whitney ideara un radar para dar a sus cálculos un equivalente gráfico. Se iniciaba el momento de hablar de interactividad. Con la ayuda de un creyón óptico, Ivan Sutherland concebía un sistema capaz de manipular y modificar las imágenes cinematográficas. Simultáneamente, la concepción apoyada en el ordenador se desarrollaba en la industria y los primeros monjes de la cibernética (estudio de las relaciones entre el hombre y el ordenador) deliberaban y deliraban sobre el arte informático. El reino de la infografía avanzaba. La imagen de síntesis hizo acto de presencia en la televisión a fin de crear imágenes en tiempo real. Ya no será imposible resucitar en la pantalla grande a Rodolfo Valentino y Humphrey Bogart.

[56] Citado por Philippe Senart, en Ionesco, serie Testigos del siglo xx, Editorial Fontanella, Barcelona, p. 17.

En 1993, un festival en Mónaco mostraba materiales con imágenes nuevas. La tercera dimensión –estrenada en 1953 y abandonada un tiempo después– reaparecía con fuerza. El cine 3D y la visualización estereográfica mueven al espectador

entre las ruinas reconstituidas de una abadía. Se logra la pura virtualidad. La pantalla chica se sitúa en un terreno fronterizo, ambiguo, donde la multiplicidad de sentidos sirve a la deconstrucción del objeto. Un corto basado en las pinturas de Kriki posibilita una inmersión de los espectadores en sus obras, dotados de un pincel virtual capaz de escoger los colores y modificar el conjunto. El visitante tiene también acceso a una cabaña en el bosque y descubre ante él, súbitamente, la cabeza de un mutante que imita sus menores gestos.

El edificio más grande del mundo no bastaría para acoger todas las ramificaciones, derivaciones y experiencias que exhiben pasaportes más o menos legítimos de esa mezcla de ciencia y arte que Jaron Lanier, uno de los impulsores de la revolución tecnológica, bautiza con el nombre de "realidad virtual". El ciberespacio, término inventado por William Gibson para definir el universo inmaterial de la cibernética, se convierte en palabra clave de una estética que en Francia es calificada a fines de los noventa como la segunda Nueva Ola del ámbito fílmico (aunque su evolución no haya estado a la altura de las expectativas artísticas).

Se impone reconocer que la plataforma inicial de los cibernautas tenía potencial suficiente para propiciar un punto de giro con grandes ventajas para la elaboración de audiovisuales. El camino que prometía la high-tech (o alta tecnología) se ha enquistado a través de la producción masiva de videojuegos (con mayores dosis de endrogamiento que de recreación) y el narcisismo efectista de numerosos espectáculos millonarios de Hollywood, con su culto comercial a los efectos especiales. Cada vez es menos frecuente la dinámica de un Wolf Vostell, artista fallecido en 1998, con su innovador empleo de los happenings y su atención a los objetos-fetiche del siglo xx, vistos con la rigurosa lucidez del arte alemán más representativo y con la imaginación que suele acompañar a las vanguardias. Cada vez resulta más difícil encontrar apoyo financiero para propuestas afines a las desarrolladas por Chris Langton, propulsor de la llamada vida artificial, quien aplicó los principios evolucionistas de Darwin a las criaturas marinas de su invención, concebidas a partir de

formas simples (cono, cubo, esfera, cilindro) y que abrieron la ruta hacia una biología de lo imaginario.

La alianza del cine con los experimentos de la técnica ultramoderna no se ha caracterizado por el radicalismo, sino por tentativas que apuntan al mismo tiempo hacia un aprovechamiento de sus posibilidades expresivas (La vida de Pi, 2012, de Ang Lee), una proximidad poética a su imaginería más ortodoxa (Apocalypto, 2006, Mel Gibson) y un compromiso sin desbordamiento con sus premisas más sugerentes (Avatar, 2009, James Cameron). En el proceso de expansión que ello ha suscitado, algunas huellas del arte cinético (o en movimiento), tal como se practicó entre finales de los cincuenta y finales de los setenta, por creadores como Marcel Duchamp, Alexander Calder y Moholy-Nagy, se manifiestan de modo ambiguo en ciertas producciones fílmicas muy dignas de atención (La invención de Hugo, 2011, Martin Scorsese, cálido homenaje a la infancia del cine; Pina, 2011, Win Wenders). Allí donde los artistas de la plástica acudían al metacrilato, papel, cuerdas, plexiglás, aire, imanes y engendros mecánicos, los cineastas apelan al poder polisémico de la luz, las variaciones infinitas del color, el lenguaje sin reservas de la estereografía, el trazado de rigurosas simetrías. En más de un sentido, son filmes que interpretan la idea de Lucio Fontana: “Como pintor, no quiero hacer un cuadro, quiero abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, vincularlo al cosmos como si se expandiera más allá del constreñido plano de la pintura”.[57] En la cinta de Scorsese y en la de Wenders, es evidente que no quisieron “hacer una película” sino “abrir el espacio” y dejarlo fluir en direcciones inéditas.

[57] Citado en la sección “Artes” de ABC Cultural, 9 de septiembre de 2000, p. 38.

Si algo se niega de veras a ser programático es la búsqueda de soluciones nuevas –y creativas– a viejos traumas de la

comunicación artística. El cine sabe y puede ganar aún cimas que parecían utópicas o inalcanzables hace unas décadas. La parafernalia de los efectos especiales no tiene por qué detenerse o copiarse a sí misma: puede explorar terrenos vírgenes y convertirse en un instrumento idóneo para la profundización en la conducta humana y su develamiento.

Hacia fines del siglo xx, ese capítulo se anotó piezas impresionantes. Para muchos, ese momento inauguró la edad dorada de la imaginería cibernética. Desde la fusión de técnicas diversas en Desafío total (James Cameron, 1988) hasta la inserción del protagonista en imágenes de archivo (Forrest Gump, 1994, Robert Zemeckis); desde las convincentes tomas interiores de un tornado (Twister, 1996, Jan de Bont) hasta el cabal empleo del morphing (una persona muta en otra, en un mismo plano mantenido) en el filme de Tom Chadyac El profesor chiflado (1996).

Aclamados en su momento, estos logros no pueden ocultar que el protagonismo del trucaje opacaba en muchas ocasiones el peso de la historia. Y esta, pésele a quien le pese, desde Shakespeare hasta Agatha Christie, exige en su desarrollo una serie de elementos (concatenación dramatúrgica, vitalidad, agudeza en los caracteres) que la simple tecnología no puede reemplazar. ¿Es demasiado ambicioso suponer que, en un futuro no muy lejano, el reino de la high-tech sepa compartir su trono con temas y asuntos de auténtica trascendencia humana?

No llegar al límite, o rebasarlo, parece ser el doble rostro de esa tensión creadora que se advierte en muchos audiovisuales (hablamos, claro, de los que no están ceñidos a una exclusiva –y excluyente– demanda comercial, sino los que, en lucha contra criterios carcomidos y rutinarios, se proponen otorgar a los materiales una cierta identidad estética, una más equilibrada relación entre lo que se comunica y la forma de plasmarlo).

La revolución digital, ante todo en el cine de factura estadounidense, ha enfrentado esa tensión con buenas dosis de arrojo y astucia y frecuentes incursiones en la banalidad sin

atenuantes. Cuando, en 1966, la Academia de Hollywood otorgó un Oscar especial a John Lasseter (cerebro trimotor de la empresa Pixar, que tantos pasos de avances permitió al cine de animación) por "el desarrollo y aplicación exitosa de técnicas que han hecho posible el primer largometraje de animación digital", se dio el espaldarazo a una esforzada etapa de experimentos, búsquedas y avances que, sin duda, condenaron al anacronismo muchas de las virtudes del "muñequito" clásico a lo Disney. O lo que es igual: debemos recibir con gratitud todo progreso técnico que implique una auténtica conciencia estética y una sensibilidad atenta a los reclamos del arte. Si la filmación de Toy Story 3 (2010) exigió ochocientas mil horas de trabajo con el ordenador, con el cual se crearon todos y cada uno de los mil quinientos sesenta planos de la película, aceptemos que el perfeccionamiento sabe dar sus frutos: la obra convierte su virtuosismo técnico en una bandeja para el disfrute de la fantasía, el encanto y la imaginación. Cuando la parafernalia del trucaje acapara todo el terreno, los resultados son, por lo menos, decepcionantes.

Los vasos comunicantes entre cine, televisión y otros "nuevos medios" han impuesto la valía del término audiovisual, para acertar conceptualmente en medio de la permanente promiscuidad, confluencias y pérdida de límites entre formatos, recursos, medios y lenguajes.

Inserto en la madeja audiovisual y sometido a las cada día más perentorias leyes de la oferta y la demanda, el videoclip (concebido con el objetivo de promover a un solista o a una agrupación musical) ha tenido una trayectoria en la que conviven el conformismo y la creatividad, la funcionalidad y la apatía, la búsqueda de motivaciones estéticas y el reciclaje de fórmulas no siempre confiables. Hoy se admite que la pujanza de muchos efectos especiales en la pantalla grande tiene una de sus raíces en los videoclips que cimentaron la fama de Michael Jackson. A su vez, el videoclip nació como reciclaje de lenguajes precedentes que emanaron del cine musical, el dibujo animado, el videoarte, entre otras influencias, pero que sin duda conformaron un nuevo producto con su propio lenguaje. También se reconoce que la industria expansiva de

las imágenes no ha cesado jamás en su afán de unificación y uniformidad, al derramar por todo el planeta las mismas fórmulas, simplificaciones y recetas que la publicidad y el hábito han impuesto como resortes únicos de la comunicación.

En Cuba, como en muchos otros países del continente, la irrupción del videoclip estuvo marcada por un cierto mimetismo a la hora de contar minihistorias relacionadas con una melodía potencialmente ventajosa para el mercado, operación que seguía los pasos de materiales característicos de la industria estadounidense: el tratamiento de los escenarios, su relación con los intérpretes y el propio enfoque visual, se revelaban en dichas experiencias como sucedáneos de "otros cuartos, otras voces", según reza el título de una narración de Truman Capote. Sobre la marcha, esta tendencia ha sido neutralizada, o eliminada, por creadores como Orlando Cruzata, Rudy Mora, Ernesto Fundora, Lester Hamlet, X Alfonso, Alfredo Ureta, Ian Padrón, Pavel Giroud, Arturo Santana y otros realizadores, cuya pupila ha servido de freno al despliegue de lo muy masticado y lo demasiado visto.

La interrelación del cine con el videoclip, que ha sido tema de muchas discusiones, parece moverse en aguas muy escurridizas. En ambas manifestaciones, la imagen y el sonido se conjugan a partir de una muy diferente concepción de tiempo y espacio, una estructura distinta y presupuestos técnicos contrastados. El éxito de la fusión depende, obviamente, de la sensibilidad y el oficio del realizador, de la novedad que sea capaz de imprimir al producto y, sobre todo, de la legitimidad del criterio con que construye un puente entre ambos medios.

En nuestro cine, la obra de Santiago Álvarez titulada Now (1965, los seis minutos más fructíferos en la historia del documental cubano), construcción forjada al calor de una vigorosa composición musical, fue preludio, anticipo, puesta en marcha de lo que luego definiría el lenguaje del nuevo género. Fue un preámbulo del videoclip destinado a la pantalla grande que, curiosa y felizmente, no pierde intensidad ni brillo al ser exhibido en la pantalla chica.

Más de un rasgo catódico puede hallarse también en filmes como Romeo + Julieta (1996) y Moulin Rouge (2001), ambos de Baz Luhrmann; Memento (2000), de Christopher Nolan, y el musical Chicago (2002), de Rob Marshall. También se descubren emanaciones del lenguaje televisivo en la sobresaliente cinta París, Texas (1984), de Wim Wenders, y en las paródicas películas sobre Astérix y Obélix.

En reciprocidad, los telefilmes se han apropiado, con mayor o menor frecuencia, de los resortes genéricos (comedia, suspenso, policial) que han sido alfa y omega de la pantalla grande. Cabe destacar que muchos remakes de grandes éxitos de Hollywood, llevados a la televisión, han sido un torneo de insatisfacciones y desajustes. Algunos ejemplos: Un tranvía llamado deseo (Kazan, 1951), versionada en 1984 y 1995 en dos telefilmes que no pudieron competir con los logros de atmósfera, carga dramática e interpretación del original; Los pájaros (Hitchcock, 1963) se tragó literalmente la propuesta televisiva de 1994; Al filo de la noche (Litvak, 1948) sigue respirando el clima de suspenso que solo se consigue por momentos en la versión de 1989, y ¿Qué pasó con Baby Jane? (Aldrich, 1962) sobrepasó todas las metas del telefilme de 1991. En la contemporaneidad, series y videojuegos marcan nuevos derroteros y difuminan aún más las ya casi inexistentes líneas divisorias entre géneros y medios.

El trasvase contrario –la televisión como fuente de materiales para el cine– tuvo sus mejores momentos en los años cincuenta, cuando películas meritorias de Delbert Mann como Marty (1955) y Despedida de soltero (1957), y Doce hombres en pugna (1957), de Sidney Lumet, insuflaron un aliento realista a historias de individuos comunes y corrientes. Fueron un breve paréntesis en la producción pantagruélica de Hollywood, pero algunas de sus lecciones han resucitado en ciertas realizaciones estadounidenses de las últimas décadas.

¿Crisis del guion?

"Cuando un director de cine echa a perder un buen guion, le cortaría la cabeza".[58] De esta forma tremebunda se refirió Orson Welles, hace más de medio siglo, a la vieja cuestión que atañe a la responsabilidad del director y el guionista en la realización de un filme. Que el asunto no ha sido cancelado lo demuestra la constante atención que brindan a este tema los críticos de cine, así como los planteamientos que se hacen, a veces muy dignos de atención, sobre una crisis en el campo de la dramaturgia. ¿Existe, en efecto, esa crisis? Tratemos de dar respuesta a tan inquietante pregunta.

[58] Citado por Martin Quigley Jr. En Magic Shadows, Georgetown University, 1964, p. 156.

Contar una historia en términos cinematográficos implica una técnica y esta, a su vez, conlleva una particular sensibilidad, una visión clara del material seleccionado, que no son intercambiables con la sensibilidad y la visión de un novelista o un autor de teatro. A ello se añade el hecho de que los grandes guionistas aún no se han puesto de acuerdo (habrá que ablandar la espera con una cierta dosis de optimismo) sobre el valor intrínseco de un guion. Mientras que el italiano Tonino Guerra (colaborador de Antonioni en La aventura y de Fellini en Amarcord) afirma que "un buen guion solo aspira a ser una catapulta para las ideas de un buen director",[59] el inglés John Osborne expresa que "un guion de calidad tiene una autonomía que se mantiene a despecho de los propios realizadores".[60]

[59] Citado por Ben Hecht en su Autobiografía, Random Press,

New York, 1965, p. 35-37 (N. de la E.: En las citas, se actualizó la ortografía de la palabra guion).

[60] Idem.

Si apartamos los casos bastante numerosos de cineastas que asumen simultáneamente la elaboración del guion y su traslado al cine (Chaplin, Welles, Bergman, Kubrick, Pasolini, Huston, Tarantino...) es indudable que, antes de concretarse en imágenes visuales, los guiones bailan una extraña danza la cual, por obra y gracia del realizador, puede paralizarse en un gesto vacío e incluso grotesco o elevarse en una pirueta no solo atractiva sino también trascendente. En ocasiones, la mano del guionista se hace sentir con mayor intensidad que la del propio director (recordemos La diosa, de John Cromwell, y Despedida de soltero, de Delbert Mann, ambas escritas por Paddy Chayefsky); a veces, se logra una gran armonía entre ambos elementos (como ocurrió con el binomio De Sica-Zavattini); otras, el director extrae resultados brillantes de un material poco confiable (de lo que ofrecen ejemplos algunas realizaciones de Hitchcock); en otras, en fin, un excelente guion es desteñido, mutilado por la censura o despotencializado por una dirección errónea (los respectivos casos de Banquete de bodas, de Richard Brooks; Alma de valiente, de John Huston, sobre el clásico de Stephen Crane, y la adaptación que hiciera Peter Viertel de Fiesta, dirigida por Henry King, sobre la novela de Hemingway).

Una curiosa característica de ciertos guiones es su disposición a articularse no mediante una visión integral del tema sino como resultado de una simple imagen que deslumbra al guionista y en torno a la cual se estructura la historia, como esos cuadros de Tanguy en que un trazo imponente en el centro de la tela parece actuar como el eje de toda la obra:

“Fabricio, el héroe de La cartuja de Parma, se deja deslizar, arrogante y decidido, a lo largo de una muralla vertiginosa, y

el único medio de que dispone para su evasión es una cuerda facilitada por la mujer que ama. Franquea después una serie de recintos con una agilidad romántica y apasionada". En esas líneas puede condensarse la visión que inspiró la versión fílmica de la novela de Stendhal, según el criterio del director Christian-Jaque. Todo el ambicioso tejido de la obra literaria se puso en función de esa imagen: la carga histórico-social del libro era difuminada para dar prominencia a una concepción lírica y aventurera.

Unas palabras musitadas por Pierre Fresnay en La gran ilusión (Jean Renoir): "Un campo de prisioneros está hecho para que los hombres se escapen de él", resume uno de los ángulos más incisivos de la película.

"Un joven soldado soviético aprovecha un permiso de algunas horas, en el fragor de la guerra, para visitar su hogar". La anécdota, realzada con las peripecias que trasladan a un combatiente anónimo a un plano simbólico, dio origen al filme, de Grigori Chujrái, La balada del soldado.

A este tratamiento epicéntrico, que aún hoy disfruta alguna vigencia, se enfrenta el guion polifónico, en el que se entrecruzan la evolución histórica y los destinos individuales. El tema no es cercado por una imagen-clave sino lanzado en múltiples direcciones que conforman una visión a la vez íntima y colectiva. Fueron los casos de Siberiada (Andréi Mijalkov-Konchalovski), Rocco y sus hermanos (Visconti) y Novecento (Bernardo Bertolucci), y en tiempos más recientes, filmes como Érase una vez en América (Sergio Leone), El evangelio de las maravillas (Arturo Ripstein) y El árbol de la vida (Terrence Malick).

Por encima de cualquier intento de clasificación y más allá de las presiones extra-artísticas a que puede verse sometido un guion, de la crisis creativa de esta especialidad ya se hablaba en los años sesenta... en los ochenta... y en todas las décadas. En medio de estas fluctuaciones y descontentos, se impone reconocer que, ayer y hoy, un vocablo tan resbaladizo como "originalidad" ha sido manipulado con ligereza, inconsistencia y dogmatismo en no pocas ocasiones.

En Hollywood, con su producción superabundante y su fiebre comercial, la palabra “original” ha sido desterrada de todos los diccionarios, a pesar de que un Oscar está reservado cada año para la historia que, según la Academia, responde a esa etiqueta, incluso cuando la sombra del calco, el plagio, es tan evidente como un gran océano. Un ejemplo entre muchos: en 1954, la estatuilla al mejor argumento “original” fue entregada a Philip Yordan por Lo que la tierra hereda (Broken Lance), donde se trasladaba al Western la misma trama de un filme estrenado cinco años antes, Sangre de mi sangre (House of Strangers).

Las debilidades que preocupaban a muchos críticos desde hace un cuarto de siglo, en relación con la dramaturgia fílmica, son muy semejantes a las que hoy se yerguen en la producción estadounidense y de otros países: falta de gradación y progresión dramática, raquitismo temático, abuso de la elipsis, esquematismo en la sicología de los personajes, indecisión y vaguedades en la exposición. Y, lo que tal vez es peor, guiones descompensados, en los que, acompañando a determinados momentos de emoción y energía, se desarrolla un caudal de episodios de interés escaso, por no decir inexistente. El trasvase y el reciclaje sin frenos ya son lugares comunes en la ciencia ficción, el cine de terror y los filmes sobre gánsteres. Fórmulas repetidas hasta el vértigo parecen centradas en la pregunta de quién ofrece más en el capítulo del trucaje y quién tiene más ganancia en la tarea de mantener en efecto invernadero las neuronas del espectador.

Sin duda, el entretenimiento y el asombro tienen sus derechos en cualquier tipo de espectáculo y no hay motivo para enviar a la hoguera a quienes rechazan cualquier obra cinematográfica que se introduzca en la selva oscura del mundo, en las tinieblas del subconsciente o en los temas cruciales de la convivencia humana. No seamos excluyentes, en el peor sentido de la palabra. El cine es un arte y una industria y está obligado a satisfacer muy distintas demandas, pero, aunque solo sea por exigencias de la lógica, siempre tendrá un espacio disponible para el cultivo de la mente, para el conocimiento de nuestras interioridades, para el abordaje de los traumas que

nos agobian, incluso cuando no pueda dar respuesta a todas las preguntas.

Esto es tarea de productores, guionistas y directores y, por supuesto, de los críticos: hacer que disminuya la distancia que hay entre los fans del espectáculo alienante y manipulador y los seguidores de un cine abierto a la complejidad del mundo que nos tocó vivir, maduro en la medida en que seamos receptivos, profundo en la medida de la responsabilidad con que asume la realidad y sus misterios.

"No hay crisis del guion sino crisis de ideas", manifestó Ingmar Bergman poco antes de su muerte. Las palabras del maestro son un llamado a la reflexión. Y también a la acción.

Pasión y fuerza del simbolismo

...el bosque de símbolos que nos observan con mirada familiar...

Charles Baudelaire

Desde hace mucho tiempo, fundamentalmente a partir de mediados del pasado siglo, la sinonimia entre alegoría y símbolo ha sido cuestionada o rechazada por varios investigadores literarios. Entre ellos, uno de los que con mayor lucidez y argumentación ha tratado el tema es el estadounidense Richard Chase, quien ha establecido muy razonadas zonas de diferenciación entre los dos términos, que resultan afines en su vocación metafórica e intertextual, pero no son intercambiables o idénticos en su función y características esenciales. Si extendemos su valoración a los campos de la pintura, el cine o el teatro, no será difícil concluir que se trata de un juicio tan sólido en sus presupuestos teóricos como en los diversos ejemplos que lo confirman. Chase expresa:

Considero que mi tentativa por definir palabras como alegoría y símbolo, no obstante el significado bastante estable que estas palabras ya tienen, es disculpada por la circunstancia de que nadie logrará percibir sus significados como consecuencias del confuso empleo que se les da cuando se los aplica a la literatura.[61]

[61] Richard Chase: La novela norteamericana, Editorial Sur,

Buenos Aires, 1958, p. 79.

Solo resta añadir que esa confusión no se limita al campo de las letras, y se hace evidente en numerosos estudios relacionados con manifestaciones artísticas como la pintura, el ballet y el cine.

El significado usual de símbolo (algo que asume la representación de otra cosa) es sustituido por la crítica literaria técnica, de modo más riguroso, como "una fusión lingüística y autónoma de significados", según la opinión de Oldrich Bielik.[62] Ya en el siglo xix, el inglés Samuel Taylor Coleridge, poeta y crítico literario, planteaba que "la diferencia entre símbolo y alegoría es la misma que hay entre fantasía e imaginación".[63] En su forma más habitual, la alegoría está dominada por signos relativamente simples y estáticos; su carga figurada o metafórica es más evidente, su poder de sugerencia es más reducido. El símbolo implica –o puede implicar– un complejo racimo de significados. Los grandes símbolos trascienden lo aparencial, taladran lo multiforme, y devuelven la más íntima palpitación de los seres y las cosas. Son ambiguos y poliédricos. Están en esa reverberación citadina que el cine negro ha sentido, transmutado, desintegrado, digerido y deificado, sin agotar todas las claves de su interioridad. Según Malraux, "Picasso consideraba temas, el nacimiento, el embarazo, el asesinato, la pareja, la muerte, la venganza, o sea, todo lo que procede de antes de la civilización".[64] No es casual que, en la literatura y el cine, sean esos temas los que han originado una mayor presencia de los símbolos. Estos, por otra parte, se abren paso entre una densa madeja de significados. La ballena blanca de Moby Dick, de Herman Melville, es un símbolo: puede interpretarse como el mal, pero también como la fuerza indomable de la naturaleza, la proyección salvaje de la interioridad humana, el cruel vacío y la extensión suprema del Universo, incluso como la encarnación del castigo máximo a la soberbia y vanidad del homo sapiens. En La peste, de Albert Camus, la epidemia que azota a la ciudad es, al mismo tiempo, un símbolo de la

ocupación nazi y, en un nivel mucho más general, el mal en todas sus formas, humano y no humano, moral y metafísico, de la totalidad del absurdo planeta en que vivimos. Los páramos, en Cumbres borrascosas, de Emily Brönte, trazan una sombría correspondencia entre el ambiente y la pasión extraterrenal de Heathclif, pero son también: el rostro de una naturaleza indiferente a los devaneos del ser humano, trasunto de la frase de Hamlet ("Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía"), la expresión del terror gótico sin necesidad de apelar a castillos siniestros y pasadizos interminables, la negativa del pasado a disolverse en el presente y un contrapunto a la violencia del amour fou, el amor loco. En cada uno de los casos citados, sea proteico o escurridizo, individual o colectivo, el símbolo se erige como arquitecto de sensaciones, surtidor de inquietudes, elemento que incorpora a la diégesis uno de sus atributos más sensibles.

[62] Consulte Introducción a la Teoría Literaria, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983.

[63] Citado por R. Chase, ob. cit., p. 81.

[64] Citado por Emmanuel Guigon en "Un encuentro en Cnossos", ABC Cultural, Madrid, 18 de noviembre de 2000, p. 44.

De manera diferente, la alegoría se mantiene fiel a un lenguaje de signos fijos, con un significado parafraseable. Es elocuente el ejemplo de una novela como La letra escarlata, de Nathaniel Hawthorne. La marca infamante que identifica a la protagonista es unidimensional y evidente: el símbolo de una mácula (aquí, el adulterio) a la luz de la doctrina puritana.

Importa subrayar, no obstante, que la presencia imponente del

símbolo, no obliga a renunciar a elementos alegóricos en el curso de una narración o una película. Dispersos a lo largo de la trama, ellos aportan un interés nada despreciable a la aparición o configuración del símbolo, o se vinculan a él por una vía ocasional. Así, en Moby Dick, hilos muy tensos conducen los motivos alegóricos (la moneda de oro que el capitán Ahab clava en el mástil mayor y que será ganada por el primer hombre que aviste la ballena blanca; los cielos cargados de pesadas nubes y amenazadoras tormentas; las reflexiones sobre las paradojas del color blanco y la descripción que hace Ismael del púlpito, para concluir que “el mundo es un barco en plena travesía, que no ha completado su viaje, y el púlpito es su proa”), hasta el verdadero núcleo simbólico de la historia: el monstruo a la vez hermoso y destructivo, tan imprevisible como sus desplazamientos en el agua.

Vistos el símbolo y la alegoría según el prisma analizado, dirijamos la mirada al modo en que se proyectan en la pantalla grande.

Cada cinematografía ostenta su muestrario particular de fijaciones, heridas y compulsiones, y notables realizadores las han interpretado de manera propia. Con ojos bien abiertos, los espectadores han podido detectar los guiños y recovecos de un crucifijo que se convierte en puñal; una galería de espejos donde la identidad del hombre se confunde con la muerte; el verdadero sentido de pasadizos muy kafkianos y campanarios propicios al vértigo; la puerta que impide la huida de un grupo porque nadie se atreve a abrirla; las aguas oscuras que anticipan un suicidio o un naufragio. Piezas de un código que varía en diámetro y espesor según los objetivos y habilidades del cineasta, estas imágenes cifradas posibilitan una travesía tensa y a veces difícil, pero siempre cargada de significados en la asimilación del texto fílmico. Oldrich Bielik nos advierte: “Para descifrar el significado de un símbolo, con frecuencia tenemos que recurrir al contexto, y a veces pedir ayuda a nuestra fantasía, pero siempre no es así: hay símbolos cuya significación es generalmente conocida, convencional”.[65] De estos últimos dan fe el tren que corre en la noche para sugerir el destino del hombre, el arpa olvidada que sirve para evocar

el lejano ayer; o esos arquetipos esquemáticos y alegóricos que relacionan la muerte de un personaje con una vela que se apaga y el sentimiento de la soledad con la superficie congelada de un río, con la habitación desierta de un hotel o un camino polvoriento que se contempla con dureza desde una ventana.

[65] En Introducción a la Teoría Literaria, ob. cit, p. 141.

La filmografía de John Huston se encuentra permeada por el tema de la derrota. El mito de Sísifo se manifiesta en buscadores de oro que, al final, verán cómo el viento arrastra y dispersa el fruto de sus viscerales esfuerzos; marinos enfrentados a una bestia apocalíptica, con tenacidad sin frenos, que acaban vencidos y muertos; ladrones capaces de cometer el crimen perfecto, pero condenados al derrumbe final de sus metas; revolucionarios obstinados que se entregan a la dura tarea de cavar un túnel necesario para una acción importante y, logrado su objetivo, descubren que su labor de topos ha sido estéril. Estas empresas frustradas se asientan en una serie de espacios simbólicos (el barco, la sierra agreste, el túnel demoledor) que obligan a pensar en cuántas posibilidades artísticas se perdieron cuando la novela de Hemingway El viejo y el mar huyó de las manos de Huston en su traslación a la pantalla.

Las creaciones de Alfred Hitchcock emergen del fuerte contraste entre el orden y el caos, representado el primero por la estudiada elegancia de ciertos ambientes y escenarios, y el segundo, por pesadillas de destrucción y muerte. El motel de Psicosis es diseñado según las reglas que rigen a miles de albergues en las carreteras norteamericanas, pero, al mismo tiempo, su interior ostenta, desde el principio, detalles inquietantes o siniestros que vaticinan el terror y la tragedia. En La ventana indiscreta, el cómodo apartamento donde un fotógrafo mirón, atado al sillón de ruedas, emplea su ocio en observar las vidas ajenas, se convertiría en el centro de

gravedad de una trama criminal. El aparentemente inofensivo apartamento donde viven dos jóvenes estudiantes, en el filme La soga, reunirá en ámbito cordial a los asesinos, sus invitados y el cadáver de la víctima. Los espacios luminosos de Vértigo dan cabida a los fantasmas del miedo, la obsesión por las alturas, el crimen misterioso y la suplantación de personalidades. En todos los casos, la ubicación espacial engaña, sorprende, ataca y estremece.

En la cinematografía de Ingmar Bergman, símbolos y alegorías apoyan o cuestionan el lenguaje de las imágenes, a veces como asiento de una filosofía individual, en ocasiones como eco de experiencias traumáticas. Las evocaciones de su juventud en el protagonista de Fresas silvestres, los sueños que plasman su terror a la muerte, sus propias reacciones ante el medio que lo envuelve, se acompañan de agudas metáforas que hacen más profundo este examen de la vejez, sus recovecos y alucinaciones. En El séptimo sello, la partida de ajedrez que concierta Antonius Block con la Muerte, o la procesión de los flagelantes, marcan puntos vitales, confieren aliento simbólico a esta alegoría medieval, capaz de sostener que el terror de la peste para el hombre de la época oscura, tiene su equivalente en el terror atómico del hombre moderno.

Entre los cineastas de hoy, muy pocos superan a David Lynch, posiblemente el más europeo de los directores de Hollywood, cuya filmografía es pródiga en entidades simbólicas –el color, la música, los espejos, las rupturas de tiempo y espacio, sus variantes del mito griego de Anfitrión, protector de los suplantadores y los suplantados–, capaces de multiplicar temblores y señales, de desatar ráfagas eléctricas en el aire e, incluso, de nombrar las cosas por primera vez. La decodificación de alguna de sus obras puede resultar por momentos tan difícil como la tarea de leer e interpretar un palimpsesto, pero este mismo desafío tiene su gran recompensa cuando nos familiarizamos con sus fetiches, obsesiones, dudas, espejismos y contradicciones. Cintas como Carretera perdida y Mulholland Drive deben verse más de una vez, si aspiramos de veras a ese ritual de (re)conocimiento que aportan tantas obras maestras.

En la vieja pantalla mexicana, en parte por el temor de los productores a distanciarse de las masas con refinamientos de estilo, y en parte por la tendencia de numerosos directores a depositar solamente su confianza en lo muy visto, masticado y digerido, la función simbólica y alegórica tuvo un espacio reducido.

Hubo, no obstante, algunos logros incuestionables. En los años treinta, se manifestó cierta mirada expresionista en una realización de Juan Bustillo Oro, Los dos monjes, no solo en la composición de la escenografía, sino también en el empleo de luces y sombras, la distorsión de imágenes, la deformación angular y otros recursos heredados de la escuela alemana (Murnau, Lang, Wegener), para construir una atmósfera opresiva y tensa, permeada de simbolismo. Fue una curiosa experiencia en la carrera del cineasta, que derivó hacia el diseño de melodramas típicos, como Cuando los hijos se van. Por la misma época, los filmes de Fernando de Fuentes, ¡Vámonos con Pancho Villa! y El compadre Mendoza, ambos de sustancia épica, mostraban la violencia y la crueldad de la lucha armada en un contexto marcado por la sugerencia, el símil y la alegoría, muy especialmente en el primero de esos títulos, con huellas de los clásicos rusos y un impacto visual y semántico fuera de dudas. También en aquellos años, el drama de la prostituta sufrida (que se suicida al saber que cometió incesto con un hermano) le dio oportunidad al ruso exiliado Arcady Boytler de configurar, en La mujer del puerto, un interesante estudio de ambientes y caracteres, donde la impronta naturalista de los escenarios se daba la mano con metáforas de calculado diseño. En la década siguiente, un drama de Emilio Fernández, La perla, sobre un relato de John Steinbeck, otorgaba esencia de símbolo total a la valiosa (y fatídica) perla que encuentra un humilde pescador. Antes, en María Candelaria, y después, en Río Escondido, las respectivas historias apelaban al lenguaje alegórico en distintos pasajes.

Entre los filmes mexicanos de los años siguientes, fue la obra de Buñuel la que más amplio margen concedió a la especulación simbólica. Aunque alguna vez se burló de los críticos empeñados en ver símbolos en todo lo que hacía,

incluso cuando él no se proponía segundas o terceras intenciones, el cineasta español brinda en varias de sus películas más importantes, la mayoría de ellas realizadas en México, determinadas imágenes, signos e interpolaciones que, sin duda, se adentran en el terreno simbólico. En Francia había filmado La edad de oro, catálogo de una auténtica imaginería surrealista, que equivale a una mirada múltiple y provocadora del mundo que nos rodea, captado a través de la ambigüedad, la disemia y la hipérbole. Posteriormente, El ángel exterminador, macrocosmos de la decadencia burguesa mexicana, acude a los símbolos de la virginidad femenina, al fenómeno del freudismo, al mito de la convivencia social en un contexto alienado, al repliegue de las normas civilizadas ante el avance de instintos voraces, y a muchas otras motivaciones que tienen su apoteosis en la secuencia final, con la bandera blanca que define, aísla y condena, categóricamente, a los apestados, ahora congregados en una iglesia. En el filme Él, la tupida red de celos y esquizofrenia que envuelve al protagonista, se refleja en un subtexto que no olvida ni un solo rasgo de la personalidad central del relato, desde su condición de ricachón enamorado, tradicionalista, machista, esclavo de "cada cosa en su lugar", y rebelde ante el supuesto despojo de que fue víctima su familia en los lejanos días de la Revolución Mexicana, hasta su conversión en un demente infeliz que concibe un descabellado plan para matar a su esposa y termina desplazándose en diagonales en el patio de un claustro religioso. En Viridiana, el enfoque de la ancianidad y el viejo tema de la pérdida del paraíso; el lado oscuro de la caridad cristiana y una Sagrada Cena que contradice todo el fervor bíblico; el deliberado tono medieval que tiñe a la España franquista; las situaciones que acusan la ineficiencia y la debilidad de ciertas conductas altruistas, son algunas de las zonas conceptuales de la película que, soterradamente, hallan en el símbolo su expresión más contundente. En su comentario sobre el filme, Emilio García Riera señala: "Instintivamente, Buñuel envuelve a sus personajes en tal fuerza simbólica, que uno podría encontrar símbolos dondequiera."[66]

[66] En Viridiana: análisis crítico, Servicio de Información y Traducciones ICAIC, La Habana, agosto de 1963, p. 35.

En tiempos más recientes, cintas mexicanas como El callejón de los milagros (Jorge Fons) y Amores perros (Alejandro González Iñárritu) dieron rienda suelta a la metáfora y la representación polisémica. Esta última realización confronta la violencia de las bestias con la de los hombres, y la intencionalidad simbólica, claramente, presupone varios puntos a favor (o justificación) de esa violencia.

Los argentinos, con las posibles excepciones de Lucas Demare, Carlos Hugo Christensen, Luis Saslavsky y Leopoldo Torre Nilsson, solían mantenerse distanciados de los detalles polisémicos. Demare plasmó en La guerra gaucha, de tema histórico, ciertas imágenes de convincente carácter alegórico; Christensen convirtió una escultura de connotaciones trágicas en eje de su filme El ángel desnudo; Saslavsky, en Las ratas, trazó un interesante contrapunto entre los roedores que pueblan un laboratorio y los seres humanos que encauzan la trama; mientras que Torre Nilsson, en La casa del ángel, erigió un clima de fatalismo y asfixia con no pocas alusiones simbólicas a objetos, interiores e iluminaciones contrastadas. En época más reciente, la filmografía de Eliseo Subiela (El lado oscuro del corazón, Últimas imágenes del naufragio) ha recurrido a todo un arsenal de filiación surrealista para exaltar lo poético en lo accidental y la extrañeza en lo cotidiano.





Amores perros
(2000, Alejandro González Iñárritu)

Este filme mexicano constituye una introspección de la violencia que metaforiza con fuerza y arrastra con facilidad al espectador por los vericuetos de las tres historias relatadas.





Macunaíma
(1969, Joaquim Pedro de Andrade)

Obra capital de su director, inspirada en la novela de Mario de Andrade, es una fábula imaginativa y vital que aborda azares y contingencias del ser brasileño.

En Perú, la versión de Pantaleón y las visitadoras, dirigida por

Francisco Lombardi y basada en un relato de Mario Vargas Llosa, despotencializó muchos símbolos de la institucionalidad civil y militar, en una farsa que coloca un prostíbulo, y sus servicios a la soldadesca, en los altares del deber ciudadano, del control oficial y la burocracia, y las honras fúnebres a una ramera muerta en las trincheras de su "noble" misión.

Mención aparte para Macunaíma, genial realización del cineasta brasileño Joaquim Pedro de Andrade, que aportó una mirada creativa a los códigos del realismo mágico, en esta fábula desenfadada y sarcástica. Tal vez no exista en todo el cine de este país suramericano, otra realización que ofrezca semejante carga de imaginación, discurso semiótico e implicaciones subtextuales, pese a los logros que en esta dirección se anotaron obras como Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha), Memorias de la cárcel (Nelson Pereira dos Santos) y Carandiru (Héctor Babenco).

La pantalla cubana anterior a 1959 –muy incompleta a los efectos de una revisión actual y nada estimulante en el terreno artístico, si atendemos a los materiales que se conservan– parece dominada por un estado general de alergia y rechazo a todo lo que pueda asumirse como sutilezas de estilo, búsquedas estéticas y huellas de vanguardia. En la inmensa mayoría de los filmes se limitaba a recoger la sucesión de planos frontales y el desfile de secuencias sujetas a muy prolongados fundidos, bajo el signo del estatismo, la dilación y la falta de imaginación visual. A ello se sumaba el carácter redundante y reiterativo de los diálogos concebidos como regla según los postulados teatrales o radiales. En contraste con esta situación, como ya se ha planteado, otras cinematografías del continente acusaban, desde los albores del sonido, varios intentos de incorporar elementos novedosos al corpus narrativo de la cinta.

El impulso y la consolidación de la pantalla nacional, proceso que se inicia con la fundación del ICAIC, pulsaron el gradual desarrollo de una estética que, sin perder identidad y fisonomía propias, se abrió a un lenguaje moderno y explorador. En este proyecto tuvieron espacio muchas

conquistas del neorrealismo italiano, ciertas lecciones de la Nueva Ola francesa, la frescura y autenticidad del Free Cinema inglés, ecos de la avanzada fílmica en Polonia, Checoslovaquia, Hungría y la Unión Soviética, y, sobre todo, una óptica valorativa de la historia como entidad que debía rescatarse en sus tradiciones y enseñanzas más positivas. Esa estética, de impronta universal, fue posible por la apertura de diversos cineastas a códigos de mayor temple creativo, en obras como Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea), Lucía (Humberto Solás) y La primera carga al machete (Manuel Octavio Gómez). Esta nueva etapa defendió la metáfora, el símbolo, la alegoría, no como dispositivos de una poética prefabricada, sino como elementos enclavados con organicidad e imaginación en el curso de la trama.

En la creación máxima de Alea, la relación entre hombre y espacio adquiere la dimensión de un símbolo. Ello ocurrió de manera enfática en la novela gótica inglesa (con el motivo recurrente de la mansión embrujada: El castillo de Otranto, El monje, Cumbres borrascosas), pero allí donde un escenario determinado se volcaba sobre los personajes con el peso del misterio y la angustia, en la película cubana el diálogo físico y mental del protagonista con la ciudad en que vive, constituye una amalgama de atracción y rechazo, curiosidad e indiferencia, inquietud y pasividad, acercamiento y retroceso. Por momentos, su psiquis se enlaza con El extranjero, de Camus; a veces despide cierto olor kafkiano (como en las secuencias de la accidentada relación de Sergio con una joven). En ocasiones es un testigo frío de su propio derrumbe, a semejanza del suicida de El fuego fatuo, de Drieu La Rochelle, y, en otras, un observador sarcástico, iconoclasta, inclasificable, del aire que comparte con calles y aceras, librerías y apartamentos en los que ya no puede comportarse sino en calidad de desarraigado, un homeless, una criatura sin derroteros. El hombre y la ciudad, girando en órbitas diferentes, forman un contrapunto que fascina, justamente, porque el divorcio íntimo de sujeto y espacio no apela al panfleto ni al socorrido maniqueísmo; sabe verter esencia y presencia con toda precisión. El símbolo del extravío, la confusión y el desorden, es apuntalado por alegorías de tan

exacto diseño como ese catalejo que permite al voyeur, el mirón, escrutar desde su balcón al conglomerado humano que escapa a su raciocinio, o esa escena en la que el hombre se cubre la cabeza: el solitario que no encaja en su propio hábitat, acaba por ensayar un rostro irreconocible.

En Lucía, como en gran parte del legado de Solás, se impone el tema-símbolo de la mujer, vista no simplemente en su función icónica sino, con mayor peso, en su dimensión existencial y, de algún modo, metarrepresentativa. Aquí el símbolo se construye a través de tres imágenes diferentes, cada una en un marco epocal distinto, pero enlazadas por condicionantes afines: la necesidad de renunciar a la pasividad ante situaciones críticas; el ejercicio de la verdad frente a la mentira, el acoso y el prejuicio; la respuesta de la conciencia vigilante contra la inercia y la apatía. La primera Lucía desemboca en la demencia; la segunda descubre una vía hacia la lucidez en su drama personal; la tercera se rebela contra una sumisión encartonada. La del 95 dota al simbolismo de un tinte grandilocuente y operístico con ecos viscontianos (la sombra alargada de Senso se advierte más de una vez) y cubre su ruta desde la inocencia hasta la venganza en un ámbito de flores marchitas, abanicos cómplices, rumores y extravíos, vestuarios impecables que dan paso a ropas desaliñadas y sucias (todo un arsenal de alegorías que apunta hacia el oscuro rostro del colonialismo). La del 32 transita por una República de opereta convertida en una selva árida, y su catarsis, plasmada en una gama de grises y patetismo, alcanza un desenlace definido por una sobriedad y un control emotivo nada frecuentes. Vehículos de gradación simbólica en esta historia son las sombrillas, los paseos húmedos o crepusculares y la languidez poética del paisaje, preludio que se disuelve para ceder espacio a imágenes tensas y agitadas (concentraciones y enfrentamientos en la vía pública, crónicas de muertes anunciadas, rostros cubiertos de decepción o iluminados por la esperanza) que, en el fondo, equivalen al culto a la “idea fija” (idée fixe): la necesidad imperiosa del cambio y la transformación social. La Lucía del 60, mecida por las olas de la comedia dura, representa el derecho a saber (y pensar) y los prejuicios y atavismos que le ofrecen la resistencia. La gardenia que reclama la primera

Lucía (y no olvidemos que esa flor encarna, ante todo, el valor de la sinceridad, según la tradición libresca y popular) se despoja de tanto acento romántico en la segunda Lucía, puente entre dos mundos, mujer que mira a su presente con temblor de futuro; mientras que la tercera no reclama una flor, sino la cartilla de alfabetización que intuye como instrumento de liberación personal.

Por otra parte, en La primera carga al machete, Manuel Octavio Gómez explora la epopeya para insuflarle un aliento poderoso. A partir de una hipotética (imposible) presencia de la cámara cinematográfica en el campo de batalla, se calcinan y agrietan las imágenes, se les imprime la pátina del tiempo hasta acercarlas a los viejos daguerrotipos.

Simbiosis de lo utópico y lo historicista, el espectáculo da tratamiento de símbolos al paisaje, los hombres y las bestias, extraídos de la memoria colectiva.

En Los días del agua, el mismo realizador desata otra red de asociaciones simbólicas: esta vez, el agua, más allá de los supuestos poderes para matar los males del cuerpo, como fuerza que limpia las piedras, inunda los caminos, rasga las vestiduras de la infamia y se abre paso hacia la luz.

Símbolos todos de genuina estirpe barroca –la tierra, el viento, el agua, el fuego, la nube, la pluma- se integran con flexibilidad a la filmografía de Fernando Pérez (La vida es silbar, Suite Habana, José Martí: el ojo del canario). Alegorías de carácter satírico se entretejen en Alicia en el pueblo de Maravillas, filme de Daniel Díaz Torres, con su juego peculiar entre lo real y lo fantástico, al igual que en Adorables mentiras, de Gerardo Chijona, películas que se apoyan en un discurso paródico y, en ocasiones, esperpéntico. Los ejemplos citados no agotan el repertorio figurativo del cine nacional, pero permiten calibrar una asimilación bastante extendida y, en general, muy digna de crédito.

Para concluir, ¿se perfila el simbolismo como una obligatoriedad del buen cine? Toda una respuesta, a favor o en contra, puede pulverizarse si no atendemos a la especificidad

de cada película, los objetivos del realizador y el tema que lo moviliza (no olvidar la sabrosa anécdota que refiere la novelista Katherine Anne Porter sobre cierta profesora de Literatura que, después de leer el cuento escrito por una alumna, le dijo: “Es un buen trabajo, pero ahora debes reescribirlo para poner los símbolos”.[67] Hay simbologías fallidas, forzadas, torpes o innecesarias. Y hay otras que iluminan, transforman y enriquecen. Son estas últimas las que, con imaginación y autoridad, surgen en el transcurso del filme para otorgarle una dimensión extra, nada gratuita y siempre merecedora de elogio.

[67] Entrevista a Katherine Anne Porter en El oficio de escritor, Editorial ERA, Madrid, 1963, p. 109.

Las estrategias del mito

> ***El mito, como trama memorable, trasciende todas sus relaciones concretas. De ahí su sorprendente vitalidad y su perenne capacidad de renovación y rejuvenecimiento.***
>
> Carlos García Gual

Al igual que los símbolos, los mitos se han definido como elementos de presencia y resistencia en el arte cinematográfico y, muy frecuentemente, se han enlazado para apuntalar imágenes, iluminar contextos y fortalecer significados. La herencia grecolatina, eje de una tradición que también ha encontrado terreno propicio en la pintura, el teatro, la narrativa y la danza, ha sido tributaria de la pantalla grande, no solo en las versiones y adaptaciones de textos y personajes arquetípicos –Edipo Rey, la Odisea, Fedra, Medea–, sino además en las variantes y derivaciones de los mitos, que regularmente se han hecho sentir en filmes de muy variada procedencia.

Como ilustración de estas premisas, bastaría relacionar una serie de criaturas mitológicas cuya cobertura fílmica ha rebasado su propio contexto hasta devenir una proyección, un anticipo o una influencia en personajes de ficción distantes en tiempo y espacio.

Afrodita o Venus. Diosa del amor y la belleza, hija de Zeus, madre de Eros (Cupido). Inspiró la novela de igual nombre, escrita en 1896 por Pierre Louÿs. Infiel a su esposo y motivo de extravío para muchos amantes, su culto la enalteció desde dos planos aparentemente

antagónicos: la diosa del amor puro y la diosa de la pasión violenta. Su sombra abriga en la pantalla las imágenes de la femme fatale, la vampiresa, la devoradora de hombres, que tuvieron su despegue en la era silente y han sobrevivido hasta hoy.

Anfión. Músico, esposo de Níobe. Encantaba a las piedras y ello permitía construir fortificaciones para Tebas. Como símbolo del poder de la música, se refleja en novelas célebres como Juan Cristóbal (Romain Rolland) y Doctor Fausto (Thomas Mann). Este sentido alienta el retrato de Mozart que brinda la cinta Amadeus (Miloš Forman), el gran homenaje que Bertrand Tavernier rindió al jazz en Alrededor de la medianoche, y la mirada nada común que dirigió Michael Wadleigh al –todavía hoy mítico– festival de rock celebrado un fin de semana de agosto de 1969 en Bethel, Nueva York, que reunió a medio millón de personas y constituyó, a su manera, un movimiento de masas y una bofetada con música al rostro momificado de un sistema; el documental Woodstock: tres días de paz y música encantó a las piedras pero no permitió construir fortificaciones para Tebas.

Apolo. La multiplicidad de poderes atribuidos al hijo de Zeus (fue Dios de la venganza –imponía epidemias y muerte a sus enemigos–, de la profecía, de la agricultura, de la curación y del Sol) se ha movido en muy diversas direcciones al ser enfocado por el cine. Ha prevalecido, no obstante, su condición de dios de la belleza (tal como la interpretó Thomas Mann en su Muerte en Venecia, notablemente adaptada al cine por Visconti). En ocasiones, el concepto “apolíneo” se ha reservado para la visión de individuos apuestos que llevan una existencia de ocio y frivolidad, reales como Beau Brummell, el árbitro de la moda inglesa en el siglo xix, o ficticios como el efebo de El trigo verde (Le Blé en herbe, Claude Autant-Lara) y Chéri (Stephen Frears), ambas versiones de dos de las más famosas novelas de la escritora francesa Colette.



Aquiles. Guerrero griego que dio muerte a Héctor en Troya. Fue

vencido por Paris, quien lo hirió en su talón vulnerable. Esta última característica del personaje, traducible como debilidad capaz de destruir su estabilidad, su autodominio e incluso su vida, se refleja en las obras de Shakespeare Hamlet y Julio César, a través de ciertos rasgos en la personalidad del príncipe danés y del regicida Bruto, respectivamente. El talón de Aquiles es muy visible en el Clyde Griffiths de Una tragedia americana (Dreiser) y el Jay Gatsby que inmortalizó Fitzgerald, personajes inspiradores de múltiples filmes.

Ariadna. Hija de Minos, ayudó a Teseo a vencer al Minotauro. Se conjuga con todas las imágenes de mujer que orienta al hombre en su recorrido por un laberinto. Está presente en la Maga de Rayuela (Cortázar), en la Najda de Breton y en la fantasmal heroína de El retrato de Jennie, novela de Robert Nathan que devino obra maestra del cine bajo la dirección de William Dieterle (Jennie, 1948).

Circe. Hechicera, hija de Helios. Transformó en cerdos a los hombres de Odiseo. En narrativa y cine, expresión de la mujer que, valiéndose de medios diversos, ejerce una atracción irracional sobre un hombre. En la obra En busca del tiempo perdido, de Proust, Albertina es una Circe marcada por la ambigüedad, el misterio y la duda. En las adaptaciones de Safo (Daudet) y Los pulpos (Marcelo Peyret) se erigen figuras femeninas de parecido diseño. El personaje interpretado por Victoria Abril en Amantes (Vicente Aranda) se construye en idéntica dirección.

Fedra. Hija de Minos y esposa de Teseo. Acusó falsamente a su hijastro Hipólito de haber intentado poseerla. El despecho que reclama venganza a cualquier precio ha sido tratado con numerosas variantes en la narrativa, el teatro y el cine. Un relato –y obra escénica– de Somerset Maugham, La Carta, inspiró en 1940 la cinta de William Wyler en que Bette Davis intenta mostrar como un acto en defensa propia, lo que fue en realidad el asesinato de un amante que la despreció por otra. Siete años después, en La sonrisa de la Gioconda, un cuento de Aldous Huxley en versión de Zoltan Korda, una solterona despechada se propone conducir al patíbulo a un hombre inocente por haberla rechazado. En 1987 causó impacto el personaje a cargo de Glenn Close en el filme de Adrian Lyne

Atracción fatal: una sicópata que convierte en un infierno la existencia del hombre casado que rompió con ella tras una fugaz relación.



Jennie
(1948, William Dieterle)

La película que puede encabezar cualquier retrospectiva que intente descifrar la relación entre cine y poesía, cine y encantamiento o cine y amor.

Galatea. Estatua de doncella esculpida por Pigmalión. Afrodita le dio vida. Por extensión, imagen femenina que es transformada para

su beneficio por otro ser. Inspiró la pieza teatral Pigmalión, de Bernard Shaw, dos veces trasladada a la pantalla grande (la primera con mucho apego al original, la segunda en versión musical). Antes que Shaw, otro inglés, George du Maurier, había explotado el tema de una voluntad rectora capaz de desarrollar potencialidades hasta entonces ignoradas, en su novela Trilby, historia de una joven que, sometida a hipnotismo, se convierte en una reputada cantante. Otros ejemplos de interés que el cine ha conservado: la ballerina que reencuentra razones para seguir viviendo gracias a la ayuda de un viejo comediante (Candilejas, de Chaplin); la sordomuda que encuentra en un instructor el camino hacia la autoestima (Te amaré en silencio, Randa Haines) y, de modo magistral, la paciente incomunicada con el mundo que descubre en una enfermera la clave de su recuperación (Persona, Ingmar Bergman). Existe, por supuesto, una contrapartida en los personajes masculinos que superan taras y limitaciones con el apoyo, a veces indirecto, de otra persona, como en los casos del hombre-oscuridad encarnado por Anthony Quinn en La Strada (Fellini), que se abre a una luz inesperada por el recuerdo de la pequeña Gelsomina, o el chiquillo que se crece en el dominio del piano bajo la influencia de una maestra cabal (Madame Sousatzka, John Schlesinger).

Hades. El reino de los muertos, gobernado por Plutón. Abunda en el antiguo género de las menipas. Es asiento de la obra Pedro Páramo, de Juan Rulfo, dos veces llevada al cine. También tiene resonancia en la novela Mientras agonizo, de Faulkner, donde la voz de la muerta emerge para sumarse al testimonio de los vivos (situación que se repetiría en el relato La amortajada, de la chilena María Luisa Bombal). Se halla presente en dos filmes de gran altura: Sunset Boulevard (Billy Wilder) y American Beauty (San Mendes), ambas historias contadas por un hombre asesinado; asimismo, en la estimable versión del relato de Henry James Otra vuelta de tuerca, que filmó Jack Clayton con el título de Los inocentes y, obviamente, en la extensa galería de personajes emblemáticos como Drácula, el monstruo de Frankenstein y el Hombre Lobo, y que incluye la oleada satánica de los filmes de Wes Craven, John Carpenter y otros especialistas del género. Aportes de cierto interés fueron El bebé de Rosemary (Roman Polanski) y la primera muestra de El exorcista (William Friedkin). Pero la definición legítima de “pesadilla filmada” corresponde a la obra de Kubrick: El resplandor.

Minotauro. Monstruo, mitad hombre mitad bestia, ubicado en el laberinto de Creta. Fue destruido por Teseo. Su simbolismo se ha proyectado en varios géneros cinematográficos –ante todo el de terror y el de ciencia ficción– a través de criaturas concebidas como paradigmas de rareza, repulsividad y agresividad y, frecuentemente, con tendencia a la antropofagia.

Némesis. Diosa de la venganza. Es una de las deidades cuya inserción en el corpus temático de las artes y las letras ocupa un espacio más sistemático y abarcador. Novela y cine recogen el latido de Moby Dick (Herman Melville), Cumbres borrascosas (Emily Brontë) y El Conde de Montecristo (Alejandro Dumas), entre muchísimas obras conocidas.

Sísifo. Rey de Corinto, condenado a empujar hacia lo alto de una colina una pesada roca, que siempre retrocedía, convirtiendo sus repetidos intentos en sinónimo de impotencia. El ritual de la acción baldía, inútil, ocupa un espacio prominente en la filmografía del estadounidense John Huston. Muchas veces, ese mito aborda la condición humana de personajes suspendidos en el vacío perpetuo –la Blanche de Un tranvía llamado deseo (Kazan), el suicida de El fuego fatuo (Louis Malle), el alcohólico de Bajo el volcán (Huston)– equivalen a una visión agonizante de la modernidad que conserva su poder de catarsis y revelación.

Telémaco. Hijo de Odiseo. El tema de la búsqueda, real o simbólica, de las raíces, aparece en el Ulises de Joyce, al contraponer las figuras de Stephen Dedalus (el hijo que busca a su padre) y Leopold Bloom (el padre que perdió a su hijo). El tema padre-hijo es esencial en Pedro Páramo (Rulfo), en La casa de los espíritus (Isabel Allende) y en Al este del paraíso (Steinbeck), pero la dimensión artística del asunto, alcanzada por Francis Ford Coppola en El padrino (Mario Puzo) es antológica.

La mitología nórdica, la teutónica y la egipcia, al igual que las originadas en Asia, han tenido una limitada repercusión en la narrativa de Occidente. De la primera, solo localizamos referencias a mitos célebres como el Valhalla (el templo en que se recibían los espíritus de los héroes muertos en batallas), las valkirias (vírgenes, mensajeras de Odín, que seleccionaban a los héroes que debían inmolarse y los conducían al Valhalla) y

el propio Odín (creador del mundo), en películas cuya acción transcurre en el marco geográfico preciso. De la segunda, los mitos más evocados son los de Votán (equivalente a Odín) y el Gotherdammerung ("crepúsculo de los dioses"). La tercera emerge en las obras que tratan específicamente del Egipto antiguo (como Faraón, del polaco Boleslaw Prus, Sinuhé el egipcio, del finlandés Mika Waltari –llevadas al cine– y la tetralogía José y sus hermanos, de Thomas Mann) pero su alcance es reducido en narraciones de tema contemporáneo. El legado de China y la India admite un juicio similar.

La mitología maya y la azteca han tenido ecos en diversos autores, desde el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (muchas veces inspirado en el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas quichés) hasta el mexicano Carlos Fuentes, en obras como Cambio de piel por citar una de ellas, y el inglés David Herbert Lawrence en La serpiente emplumada.

La mitología bíblica se ha hecho sentir en numerosas obras literarias. Los motivos del génesis, el diluvio y el apocalipsis, entre otros, son tratados en Cien años de soledad, la pérdida del paraíso en Pedro Páramo y Jardín, sin contar las novelas europeas (El idiota, de Dostoievski; Cristo nuevamente crucificado, de Nikos Kazantzakis) y norteamericanas (Una fábula, de William Faulkner) que, de forma más o menos directa, han reflejado ese mundo.

Cabe destacar asimismo en las literaturas del continente (especialmente en Cuba, Brasil y Haití) la presencia de varios mitos y leyendas de origen africano. En Cuba, La regla de Ocha (o mejor, Santería, como la llama Miguel Barnet) es consecuencia, al igual que el Candomblé del Brasil o el Vodú haitiano, del sincretismo de las religiones africanas traídas a América por la esclavitud negra, junto al catolicismo que practicaban los colonizadores europeos.Muchos de sus ritos y patakines o ipitás (leyendas), vienen de orillas del Níger. El panteón yoruba o yorùbá está integrado por un gran número de orishas o divinidades, concebidas a semejanza del hombre, sin perfecciones físicas ni morales. El Candomblé también los llama orishas y, en Haití, les dicen Loas. Una de las figuras más

importantes de la Santería es Obbatalá, catolizada en la Virgen de las Mercedes. Equivale a Hera y a Gea, de los grecolatinos. Las novelas Ecué-Yamba-Ó! (del cubano Alejo Carpentier) y Jubiabá (del brasileño Jorge Amado) así como las obras de los haitianos Jacques Roumain y Stephen Alexis abundan en referencias a esta mitología.

Notas finales

El cine es un Aleph en el que pueden confluir todas las historias del mundo. En él se conjugan lo lúdico y lo sacro, lo épico y lo lírico, lo sarcástico y lo solemne. La vieja idea de que el arte puede ser una gruesa mentira, más creíble que la verdad, adquiere con las cámaras cinematográficas su expresión más rotunda. A veces es difícil precisar cuándo traduce una realidad y cuándo se limita a manipularla. En ocasiones el séptimo arte se apoya demasiado en la chatarra seudocultural o, como la piel de onagro de Balzac, se achica gradualmente hasta no ser, pero sabe crecer y, metido hasta el cuello en un mundo informe y retorcido, logra divisar el aura poética, la conciliación de la luz y la sombra.

Tiempo y espacio aparecen en el cine ligados, imbricados, sujetos a transformaciones inesperadas y combinaciones sorprendentes. Las arenas movedizas que acolchan sus pasos pueden reducirse a espejismos, universos perdidos (o duramente rescatables), señales de humo o cicatrices de la memoria. El cine es capaz de leer el presente como un recuerdo y evocar el pasado como un futuro.

Para cumplir tantas hazañas, tuvo que asaltar los bastiones de todas las artes y emerger con trofeos de guerra que, ayer y siempre, provocan éxtasis o despiertan sospechas. No hay dudas de que su audacia ha sido tan fuerte como su apetito, pero pocos negarán que su impronta dio al siglo veinte una de sus características culturales de mayor calado, vitalidad y comunicación.

¿Qué ha encontrado el cine en sus afluentes clásicos? Puede afirmarse que nunca pretendió en serio sustituir los goces de las letras, las emanaciones de la pintura o las vivencias de la música. Su objetivo de integración fue, ante todo, el afán cósmico de erigirse en síntesis del devenir humano (su conducta, sus placeres y sus dramas, sus dones y sus carencias,

sus victorias y sus fracasos) incluso cuando elementos antiartísticos y coyunturales han querido destruir o cercenar sus posibilidades estéticas.

Cierto. El cine ha sido más tímido ante las artes plásticas que ante la literatura; suele arriesgar mucho más en el terreno del teatro que en los predios de la música; ha mostrado menos atracción por el poema narrativo que por el cuento y menos inclinación por el cuento que por la novela. Los buenos guionistas de la pantalla grande aprendieron pronto la diferencia entre condensar y resumir (el primer verbo le da a la palabra el máximo de significación en el mínimo de espacio; es una operación que exige elegancia, inteligencia y cultura, mientras que el segundo solo representa un esquema más o menos sinóptico de sucesos y situaciones). Las versiones y adaptaciones más confiables en su traslado al cine condensan la idea central con profundidad y elevación: ello implica una lectura que conserva y, al propio tiempo, transfigura, el texto seleccionado. Los riesgos de la mecanización, de la visión no interiorizada sino impuesta arbitrariamente, son algunos de los errores que han malogrado muchas películas basadas en libros memorables.

Simónides consideraba a la pintura una “poesía silenciosa” y a la poesía una “pintura hablada”. En los encuentros más afortunados del cine y los pinceles, las imágenes visuales revelan mucho menos una absorción de poderes que una fructífera asociación de armonías y hallazgos. Aprendemos sobre el valor semántico de un cuadro en la medida que este se injerta en la dimensión diegética del filme. El imperio retiniano de los impresionistas o las visiones infinitas del barroco no pueden ocultar por sí mismos la miopía de un cineasta, pero los realizadores que comprenden las claves esenciales del arte pictórico, pueden descubrir zonas de afinidad, paralelos insólitos, convergencias que aumentan la dimensión artística de determinadas secuencias.

Insistamos en un hecho vital: en toda obra de arte merecedora de atención aparecen improntas, huellas, rastros, germinaciones, cuyo estudio es tan importante como la propia

obra. Lo real y lo apócrifo están condenados a fundirse por mucho que intentemos separarlos.

Ello se hace evidente en algunos enlaces de la música y el cine, aunque en los últimos tiempos se advierte cierta preocupación para evitar que las bandas sonoras denuncien un culto a la rutina, el plagio y el facilismo. Los fetiches del pensamiento cosificado no han sido ajenos a la falsedad de un buen número de partituras que están divorciadas de las historias que se supone deben apoyar.

Pese a los tropiezos y la erosión que salen al paso de la creación fílmica, es razonable esperar que la high-tech no asfixie definitivamente el terreno propio de la iniciativa independiente, de las cinematografías en proceso de definición y de los proyectos trazados por el anticonvencionalismo, la innovación y las fórmulas no estereotipadas.

Las redes que tiende el arte del siglo no se han agotado y aún pueden explorar caminos de gran impacto.

Bibliografía general

AA.VV.: La nueva frontera del color, Edit. Rialp, Barcelona, 1962.

Alberes, R. M.: Historia de la novela moderna, Edit. Hispanoamericana, México D.F., ١٩٩٦.

Bentley, Eric: The dramatic event, Beacon Press, Boston, 1954.

Boisdeffre, Pierre de: Los escritores franceses de hoy, Edit. Gredos S.A., Madrid, 1970.

Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión poética. Edit. Gredos S.A. Madrid, 1966.

Chapman, William: Filmes de arte, Edit. Brugueras, Madrid, 2004.

Chase, Richard: La novela norteamericana, Edit. Sur, Buenos Aires, 1958.

Duckworth Junior, George: Twenty Essays about Greek Mythology, Edit. Bantan Books, New York, 1995.

Eisler, Hans: Composing for the films, Universidad de Oxford, Reino Unido, 1947.

Escarpit, Robert: Historia de la literatura francesa, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1956.

Gelrud, Virginia: Historia del simbolismo, Ediciones Magenta, Montevideo, 1992.

Hatzfeld, Helmut: Estudios sobre el barroco, Edit. Gredos S.A., Madrid, 1966.

Knight, Arthur: The Liveliest Art, The New American Library, New York, 1959.

Lawson, John Howard: Theory and Technique of Playwriting and Screenwriter, Edit. Bantam Books, New York, 1949.

Leslie, George C.: The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music, Simon & Schuster, New York, 1942.

Lotman, Iuri: "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en Criterios, No. 30, La Habana, 1991.

Reisz, Karel: Technique of Film Editing, Edit. Strauss-Young, 1962.

Santamarina, Cristina: "El mensaje visual y la producción simbólica", en La balsa de la Medusa, No. 15-16-17,Madrid, 1990-1991.

Scholes, Percy A.: Diccionario Oxford de la Música, Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1981.

Spiller, Robert E.: The Cycle of American Literature, The New American Library, New York, 1957.

Tacca, Oscar: La historia literaria, Edit. Gredos S.A., Madrid, 1968.

Datos del autor

José Alberto Lezcano (Pinar del Río, 1935), profesor, ensayista, narrador, poeta y crítico cinematográfico. Ha laborado intensamente en la radio y la televisión. Sus críticas y ensayos han aparecido en Cine Cubano, Revolución y Cultura, El Caimán Barbudo y otras publicaciones culturales. En 1995 obtuvo el primer premio en el concurso literario convocado por la Embajada de España en Cuba sobre la obra de Dulce María Loynaz, con un ensayo sobre la novela Jardín. Es autor de los libros: La magia del laberinto (Ed. Loynaz, 2005) y El actor de cine: arte, mito y realidad (Ed. ICAIC, 2008). E En 2013 se le rindió homenaje en su ciudad natal por sus aportes de varias décadas a la cultura nacional.